Die

Litteraturen des Ostens

in Einzeldarstellungen.

Bearbeitet

von

Dozent Dr. G. Alexici, Budapest; Prof. Dr. C. Brockelmann, Breslau; Prof. Dr. A. Brückner, Berlin; Prof. Dr. K. Budde, Marburg; Dr. K. Dieterich, München; Prof. Dr. K. Florenz, Tokyo; Prof. Dr. W. Grube, Berlin; Prof. Dr. G. Heinrich, Budapest; Prof. Dr. P. Horn, Strassburg; Dozent Dr. M. Murko, Wien; Dozent Dr. J. Vlček, Prag; Prof. Dr. M. Winternitz, Prag; Prof. Dr. W. Wollner, Leipzig.

Vierter Band:

Geschichte der byzantin. und neugriech. Litteratur.

Von

Dr. K. Dieterich.

Geschichte der türkischen Moderne.

Von

Prof. Dr. P. Horn.

Leipzig,
C. F. Amelangs Verlag.
1902.

Geschichte

der

byzantinischen und neugriechischen Litteratur.

Von

Dr. Karl Dieterich.

Leipzig,
C. F. Amelangs Verlag.
1902.

Vorwort.

Die historische Betrachtung der neugriechischen Litteratur steckt noch weit mehr in den Kinderschuhen als die der neugriechischen Sprache. Diese ist wenigstens seit zehn Jahren durch das Verdienst des griechischen Sprachforschers Georg Hatzidakis aus einem Tummelplatz hellenischer und philhellenischer Dilettanten zu einem fruchttragenden Acker positiver Forschung geworden; die Urbarmachung der Litteratur ist dagegen nur erst zu einem Teil erfolgt, wenn auch zum wichtigsten Teil, dem des Mittelalters. Krumbachers Geschichte der byzantinischen Litteratur ist der feste Ausgangspunkt für eine kritisch-objektive Behandlung auch der neugriechischen. Eine erste praktische Anwendung dieses Satzes möchte der vorliegende Versuch darstellen, der natürlich nur den Wert einer auf das Verständnis weiterer Kreise rechnenden Skizze beansprucht. Er kann also nicht das leisten wollen, was Hatzidakis für die Sprache geleistet hat. Aber er sucht doch wenigstens denselben Weg einzuschlagen, den Weg, der aus dem späten, nachklassischen Altertum über das byzantinische Mittelalter zum heutigen Griechentum führt. Dieser Weg ist freilich noch sehr verwachsen, so sehr, daſs es dem Verfasser unmöglich war, eine einheitliche Bezeichnung für seine Darstellung einer einheitlichen Entwicklung zu finden. Es hängt dies wieder mit dem Mangel eines allgemein gültigen und allgemein verständlichen Namens für die moderne griechische Nationalität zusammen: der antike Name »Hellene« ist zwar offiziell gültig und verständlich, aber unhistorisch und irreführend; der — sozusagen latente — Name »Romäer und romäisch« ist zwar historisch richtig, aber offiziell ungültig und daher unbrauchbar. Es gibt also keine zusammenfassende Be-

nennung für das mittelalterliche und moderne Griechentum, wie sie dem Worte »Romanen« für das mittelalterliche und moderne Lateinertum entspräche. Es mufste daher zu der dualistischen Bezeichnung »byzantinisch und neugriechisch« gegriffen werden, die übrigens auch insofern mangelhaft ist, als sie die gemeinsame Wurzel beider Zweige, die hellenistisch-alexandrinische Litteratur, unbezeichnet läfst. Doch da kann der Verfasser nicht verschweigen, dafs ihm diese, seines Wissens bisher noch unerkannte Wurzel erst im Verlaufe der Arbeit selbst zutage trat, was den Nachteil zur Folge hatte, dafs sie auch in der Darstellung nicht zu der gebührenden Geltung gelangen konnte. Es mufste daher genügen, in der Einleitung und gelegentlich in den einzelnen Kapiteln auf sie hinzuweisen. Vielleicht ist es dem Verfasser vergönnt, später diesem Mangel abzuhelfen und alsdann auch dem Buche einen treffenderen Titel zu geben; denn die byzantinische Litteratur ist ja nicht, wie man vermuten könnte, die Grundlage der neugriechischen, sondern nur ein — allerdings notwendiges — Bindeglied zwischen jener und der hellenistischen.

Was Krumbacher für das griechische Mittelalter geleistet hat, fehlt also für die griechische Neuzeit noch völlig: die bisherigen sog. neugriechischen Litteraturgeschichten, die französischen von A. R. Rangabé und J. Lamber, sowie die deutschen von R. Nikolai und D. Sanders waren Arbeiten von Dilettanten, sie schwebten nicht nur völlig in der Luft, sondern liefsen auch innerhalb des behandelten Zeitraumes jedes geistige Band vermissen. Am bequemsten machte es sich Rangabé, der fast jeden Dichter eine Gruppe für sich bilden liefs und dessen auch sonst seichte, mehr mit der Schere als mit der Feder, dazu von einem einseitig klassizistischen Standpunkte aus verfafste Darstellung daher in lauter Atome zerfällt. Einen Versuch zur historischen Gruppierung hatte zwar schon vorher R. Nikolai gemacht, der aber so verfehlt war, dafs man ein völlig verschobenes und — was die Darstellung betrifft — auch verschrobenes Bild bekam. Der einzige Wert dieses Buches liegt in den zahlreichen, aber unverarbeiteten Quellenangaben; zur Lektüre möchte man es niemandem empfehlen, es sei denn zu einem Studium der Phrase. Die beste Studie über die neueste griechische Poesie war bisher immer noch die der französischen Schriftstellerin J. Lamber (Me. Adam); ihre Einteilung in »Schulen« kann zwar vom

historischen Standpunkt aus nicht befriedigen, ist aber doch konsequent durchgeführt und enthält auch etwas Richtiges, nur daſs es ihr nicht gelungen ist, den Stoff auf seine letzte Formel zu bringen und in seiner inneren Entwicklung darzustellen. Ob dies von der vorliegenden Skizze behauptet werden kann, mögen andere entscheiden; jedenfalls glaubt der Verfasser, sich in diesem Sinne nach Möglichkeit bemüht zu haben, um sowohl die Teilnahme des Laien wie des Forschers zu wecken.

Im einzelnen sei noch bemerkt, daſs es dem Verfasser mehr auf eine Darlegung der groſsen und mannigfachen Zusammenhänge ankam als auf das Detail; darum wird man auch verhältnismäſsig wenige Namen finden, woraus man jedoch nicht schlieſsen darf, daſs es mit diesen sein Bewenden hat; vielmehr sollte nur das Charakteristische herausgegriffen werden. Ein Inventar der neugriechischen Dichter und Gelehrten findet man ohnedies bei Nikolai und Rangabé.

Wichtiger als leere Namen erschienen poetische Proben aus einzelnen Werken, schon damit man sich bei den Worten auch etwas denken kann, was bei denen, die sich mit modernen griechischen Verhältnissen beschäftigen, durchaus nicht immer selbstverständlich ist. Wenn man einige Ungleichmäſsigkeit in der Mitteilung der Proben bemerkt, besonders ein Abnehmen in dem letzten Kapitel, so hängt das teils mit räumlichen Rücksichten zusammen, teils damit, daſs für die neugriechische Kunstpoesie, speziell für die Lyrik, sowohl der Verfasser wie der Verleger die Veröffentlichung einer eigenen Anthologie planen. Auſserdem konnte als Notbehelf auf die bei Rangabé und Lamber in französischer Prosaübersetzung reichlich mitgeteilten Ausschnitte — das Buch von Rangabé besteht zum gröſsten Teil aus solchen — verwiesen werden. Wo die Proben nicht mit dem Namen eines Übersetzers versehen sind, bedeutet dies, daſs sie von dem Verfasser selbst herrühren.

Schlieſslich sei noch auf eine Schwierigkeit hingedeutet: auf die Schreibung der neugriechischen Eigennamen. Es herrscht hier in neuerer Zeit der Brauch, diese nicht phonetisch, sondern graphisch zu transskribieren, also nicht, wie man sie spricht, sondern wie man sie schreibt. Zu diesem System konnte sich der Verfasser nicht bequemen, aus dem einfachen Grunde, weil die Umschreibung durch lateinische Schrift nur dann einen Zweck

hat, wenn sie auch die lebendige Aussprache, das Lautbild, nicht das Schriftbild, wiedergibt. Sonst könnte man es besser bei der griechischen Schrift belassen. Umschreibt man doch auch die griechischen Namen im Russischen nach ihrem Lautwert, z. B. Vassiljeff, nicht Basilieu. Auch ist das graphische System schon darum undurchführbar, weil es im Neugriechischen eine grofse Anzahl von nichtgriechischen Namen gibt, deren Ursprung dadurch völlig entstellt würde, wie z. B., wenn man statt Valaoritis, Provelengios, Vikelas schreiben wollte: Balaoritis, Probelengios, Bikelas, weil dies rumänische, bezw. lateinische Namen sind, in denen ein B gar keine Berechtigung hat. Im übrigen ist mit dem hier vertretenen System keine Pedanterie getrieben worden, vielmehr wurden solche Namen, die sich in der graphischen Form eingebürgert haben, wie z. B. Rangabé (statt Rangawis), auch in dieser gegeben. Im allgemeinen wurde bei der Transskribierung die internationale phonetische Schrift angewendet; z bedeutet also nicht etwa ts, sondern weiches (französisches) z, v nicht f, sondern w, u. s. w. Eine Accentuierung der Namen zum Zwecke der richtigen Betonung wurde als zwecklos aufgegeben. Bemerkt sei nur, dafs die Namen auf -is und -as im Griechischen fast stets auf der letzten Silbe betont werden.

Berlin, im August 1902.

K. D.

Inhaltsübersicht.

EINLEITUNG.

Kulturgeschichtliche Grundlagen und gegenseitiges Verhältnis der byzantinischen und neugriechischen Litteratur.

Die Betrachtung über die geographische Zusammengehörigkeit der Küstenländer von Westasien und Osteuropa, mit der Ernst Curtius seine Griechische Geschichte beginnt, kann auch uns als Ausgangspunkt dienen für das Verständnis der spätgriechischen, byzantinischen und neugriechischen Kulturverhältnisse. Denn zu keiner Zeit der Geschichte des Griechentums entsprach dem geographischen Ineinandergreifen der beiden Weltteile so sehr auch ein kulturgeschichtliches Ineinanderaufgehen wie seit der durch Alexander d. Gr. begründeten griechischen Weltherrschaft. Was seit dieser Zeit bis zum heutigen Tage den eigentlichen Inhalt der Geschicke des griechischen Volkes bildet, besteht in einer Art fortwährenden Kulturkampfes zwischen Asien und Europa, und je nachdem bald dieses, bald jenes die Oberhand behält, lassen sich die letzten zweitausend Jahre wechselvollster Schicksale des Griechentums in drei fast gleich grofse Kulturperioden gliedern, deren jede etwa sechs bis sieben Jahrhunderte umfafst: in die hellenistisch-alexandrinische (etwa von 300 v. Chr. bis 400 n. Chr.), in die byzantinische (etwa von 500 bis 1300 n. Chr.) und in die neugriechische (etwa von 1300 bis 1900). In der ersten Periode vollzieht sich der Prozefs der Hellenisierung des Orients unter der geistigen Vorherrschaft erst von Pergamon, dann von Alexandria. Schon gegen Ende dieser Periode be-

ginnt der Rückschlag, dessen Verwirklichung den Inhalt der zweiten bildet: die Orientalisierung des Griechentums unter der geistigen Vorherrschaft von Konstantinopel. Aber noch vor dem Falle dieses gewaltigen Kulturbollwerkes beginnt sich eine abermalige Bewegung von West nach Ost zu vollziehen, die der Emanzipierung des Griechentums vom Orient und sein Wiederanschluss an die Kultur des Occidents. Sie bildet den Inhalt der dritten, der neugriechischen Periode, deren geistige Führerschaft zuletzt ganz auf Athen übergeht. Es hat sich somit eine Art Kreislauf der Kultur vollzogen, indem diese, von dem alten Athen ausgehend und das ganze östliche Mittelmeerbecken umspannend, über die Stationen Alexandria, Antiochia, Pergamon, Konstantinopel wieder nach Athen zurückkehrte.

Die wichtigste Station auf diesem Wege ist das hellenistische Kulturzentrum Alexandria; in der in ihm verkörperten Periode ruhen die Wurzeln der beiden folgenden, der byzantinischen und der neugriechischen. Daher geht auch die byzantinische und die neugriechische Litteratur im letzten Grunde auf die hellenistisch-alexandrinische zurück. Alle Charakterzüge, die sich in dieser zeigen und ankündigen, werden in der byzantinischen und neugriechischen Zeit nur ausgebildet und weiter entwickelt. Das ist ein Satz, der zum vollen Verständnis des mittelalterlichen und modernen Griechentums nicht genug betont werden kann. Alexandria war das grofse Kultur-Reservoir der griechisch-orientalischen Welt, der Sammelplatz von Ost und West, von Asien und Europa, von Römern und Griechen, von Ägyptern und Juden. Alexandria war das Taufbecken des griechischen Christentums, die Geburtsstätte der griechischen Bibel, der Ausgangspunkt des ältesten christlichen Ritus. Alexandria war aber auch das Repositorium der antiken Litteraturschätze, die letzte Zufluchtsstätte heidnischer Bildung. Alexandria war die Vereinigung von Rom, Athen und Jerusalem, es war die geistige Hauptstadt des griechisch-römisch-orientalischen Weltreiches, wie es Alexander und seine Nachfolger geschaffen [1]).

In der heidnischen Litteratur dieser Periode lassen sich nun deutlich zwei Strömungen unterscheiden: eine rationalistisch-gelehrte und eine romantisch-volkstümliche. Die erstere geht zurück auf die damals in Alexandria blühenden Sophistenschulen

und hat ihren wichtigsten litterarischen Ausdruck in der Epigrammatik und dem Sophistenroman gefunden, dessen späte Vertreter Lukian, Achilles Tatios, Heliodor und Longos in der byzantinischen Litteratur wieder aufleben. Danebenher läuft die aus der bukolischen und elegischen Poesie mit ihrem Hauptvertreter Theokrit hervorgegangene idyllisch-romantische Dichtung, die, in ihrer äufseren Form an das antike Epos angelehnt, einen stark lyrischen Einschlag zeigt. In Apollonios von Rhodos, Kallimachos, Nonnos[2]) und Musaeos[3]) ist diese halb antike, halb moderne Dichtung am deutlichsten verkörpert. Darüber noch später; hier soll nur ein knapper Aufrifs gegeben werden. In dieser spätgriechischen Romantik wurzelt nun die spezifisch modern-griechische Empfindungsweise. Hier liegt der erste Unterschied zwischen byzantinischem und griechisch-volkstümlichem Wesen: die Litteratur der Byzantiner ist sophistisch-rationalistisch, die der Neugriechen sentimental-idyllisch.

Um diesen festen Kern setzen sich nun bei beiden teils verschiedene, teils gleiche Kulturschichten an, die sich mit ihm verschmelzen und durch diese Verschmelzung auf beiden Seiten ein neues Ganzes hervorbringen.

Mit dem rationalistischen Wesen der Byzantiner verbindet sich das stark orientalisch gefärbte Christentum und erzeugt in seiner Durchdringung mit jenem das so eigenartige Gebilde der griechisch-orientalischen Kultur in Religion, Kunst und Poesie. Die Theologie nimmt durch ihre Versetzung mit den Elementen der Sophistik einen spitzfindig dogmatischen Charakter an, und die Freude am unfruchtbaren Spekulieren gewinnt einen breiten Raum im geistigen Leben; die geistliche Poesie, die lange im Vordergrunde der Litteratur steht, bekommt selbst einen dogmatisch-rationalistischen Beigeschmack. In demselben Mafse, wie die Profanpoesie ihren nationalen Boden verliert, nimmt sie, unterstützt durch den rationalistischen Zeitgeist, einen rein gelehrten Charakter an; ihr Verhältnis zur Antike wird rein äufserlich aufrecht erhalten, während ihr innerstes Wesen durch den Geist des Orients bestimmt wird. Dieser dringt überhaupt immer stärker in die byzantinische Kultur ein und entfremdet sie allmählich dem Occident gänzlich. Byzanz wird ein Vorposten des Orients.

Diese orientalische Färbung hat sich nun auch der sich aus dem byzantinisch-gelehrten Milieu allmählich losringenden volkstümlichen Poesie mitgeteilt. Aber sie wird nicht die allein herrschende. Dazu ist diese Poesie zu fest mit der antiken Romantik verschmolzen; das Verhältnis von orientalischem und antikem Wesen ist in ihr umgekehrt wie in der byzantinischen Litteratur: in dieser ist der christlich-orientalische Grundton, in jener der spätantike stärker; er schlägt in der volkstümlichen Litteratur wieder ebenso durch wie der orientalische in der byzantinischen. Was die volkstümliche Dichtung vor allem von der byzantinischen unterscheidet, ist ihr stark romanischer Einschlag: die Berührung mit altfranzösischem, dann mit italienischem Geiste hat ihr erst eigentlich zum Dasein verholfen; er hat formal und geistig belebend auf sie gewirkt. So erscheint die neugriechische Volksdichtung als eine Fortsetzung der spätaltgriechischen Poesie, durchsetzt mit orientalischen Elementen und veredelt und bereichert durch die romanische Poesie. Auch kulturgeschichtlich steht das moderne Griechentum etwa in der Mitte zwischen Romanentum und Orientalentum, wie die zahlreichen italienischen Lehnwörter des Neugriechischen auf der einen, die türkischen auf der anderen Seite beweisen.

Auf der byzantinischen Kunstdichtung einerseits und der neugriechischen Volksdichtung andererseits baut sich die neugriechische Kunstdichtung auf. Das byzantinische Element in ihr wird belebt durch eine starke formale Invasion der Antike, das Volkstümliche durch eine abermalige geistige des Romanentums. Beide liegen miteinander im Kampfe, und je nachdem bald das eine, bald das andere die Oberhand behält, bald das klassizistische, bald das national-volkstümliche Element überwiegt, ändert sich das Bild, das uns die neugriechische Litteratur bietet. Der Dualismus, der die alexandrinische und byzantinische Litteratur durchzieht, setzt sich noch in der neugriechischen fort, in sprachlicher wie in litterarischer Hinsicht. Aber in dem Maſse, wie die neugriechische Litteratur sich zu einer nationalen hindurcharbeitet, muſs das kosmopolitisch-klassizistische und imitative Element, das Erbteil der alexandrinisch-byzantinischen Periode, zurückweichen und einer selbständigen, organischen, unter dem Einfluſs des Occidents stehenden Entwicklung Platz machen. Man kann also sagen, daſs die neu-

griechische Litteratur gerade unter der entgegengesetzten Tendenz steht wie die byzantinische: schlofs sich diese ängstlich vom Occident ab und erstarrte in einem orientalisierten Klassizismus, so ist das Hauptbestreben der neugriechischen Litteratur, die verlorene Fühlung mit dem Occident wieder zu gewinnen und das heimische Volkstum an diesem neu zu beleben.

Wie sich weiter hieraus ergibt, ist das Verhältnis der byzantinischen zur neugriechischen Litteratur nicht das der Abhängigkeit dieser von jener, sondern des Parallelismus, genau wie die neugriechische Sprache sich nicht aus der byzantinischen Kunstsprache, sondern neben dieser aus der hellenistischen Volkssprache entwickelt hat. Wie aber die byzantinische Kunstgräzität auf die Volkssprache eingewirkt hat, so auch die byzantinische Kunstlitteratur auf die neugriechische. Diese läfst sich somit etwa darstellen unter dem Bilde eines Stromes, der aus mehreren unterirdischen Quellflüssen hellenistisch-alexandrinischen Ursprungs entstanden ist, und der sich früh zu einer seeartigen Ausbuchtung erweitert hat, der byzantinischen Litteratur; der Strom aber flofs trotzdem weiter als unsichtbare, aber starke Unterströmung und wurde nur durch das allmählich stagnierende Wasser des Sees am Hervorbrechen gehindert. Erst nachdem der See ausgetrocknet war, konnte der Strom, freilich nicht ohne etwas von dem Wasser des Sees in sich aufgenommen zu haben, sich ein eigenes, neues Bett suchen, in das er sich freier ergiefsen konnte, inzwischen verstärkt durch neue Zuflüsse. Dieses Bild zeigt auch, dafs zwischen der byzantinisch-gelehrten und der neugriechisch-volkstümlichen Litteratur immerhin so viele Berührungspunkte gegeben sind, dafs eine kurze kulturhistorische Charakteristik der byzantinischen Periode in ihrem Verhältnis zur neugriechischen hier wohl am Platze ist, sei es auch nur, um als Folie für unsere weitere Betrachtung zu dienen.

Die byzantinische Litteratur geht also auf die hellenistisch-alexandrinische zurück, und zwar, soweit sie christlich-religiösen Charakter hat, auf die jüdisch-griechische, soweit sie weltlich-profan ist, auf die sophistisch-rationalistische Litteratur der Alexandriner. Zahlreiche Kulturfäden spinnen sich vom Nildelta zum Bosporus: die Vermischung von Poesie und Gelehrsamkeit infolge Erschöpfung der dichterischen Phantasie und ihrer Er-

setzung durch kompilatorische Kopfarbeit, die Ablösung des philosophischen Denkens durch theologische Dogmatik, die starre Festlegung der Sprache im Attizismus [4]), der Verlust des antiken Nationalgefühls und die Entstehung eines farblosen Kosmopolitismus, alle diese für die byzantinische Zeit so charakteristischen Züge haben sich schon in dem Kulturzentrum der hellenistischen Zeit, in Alexandria, herausgebildet. Auch direkte Zeugnisse für den Zusammenhang zwischen Alexandria und Byzanz liegen vor: Konstantin d. Gr. berief zahlreiche alexandrinische Gelehrte aus Alexandria nach der neuen Universität in der Hauptstadt des Ostreiches, und in der Kunst findet man alle Eigentümlichkeiten der alexandrinischen Miniaturmalereien wieder. So hat Konstantinopel nur ausgebaut, was in Alexandria sich angebahnt hat: die Byzantiner sind christliche Alexandriner. Freilich ist auch der Kultureinfluſs des alten Rom auf das neue nicht zu unterschätzen; nannten sich doch die Byzantiner selbst Romäer, d. h. Oströmer. Dennoch erstreckt er sich mehr auf das äuſsere offizielle Leben in Politik, Verwaltung und dem Zeremoniell des Hofes, nicht auf das geistige Leben, auf Litteratur und Kunst. Vor allem aber ist er nicht nachhaltig gewesen: Römische Sprache und Sitte muſsten immer mehr vor griechisch-orientalischer zurückweichen. »Obgleich . . . die Verschiedenheit zwischen Griechen, Syrern und Ägyptern nicht gänzlich ausgeglichen war, standen sie sich von alters her durch die geschichtliche Verbindung und ihre gleichartig gewordene Kultur gegenseitig näher als den eigentlichen Römern.« Wäre der Osten wirklich latinisiert worden, wie wäre dann der gewaltige Kulturriſs zu erklären, der noch bis heute zwischen Ost- und Westeuropa klafft, ein Riſs, dessen Ursprung zurückgeht auf jenes welthistorische Jahr 324 n. Chr., das Jahr der Teilung des römischen Weltreiches [5]). Und wie wäre ferner jenes auffallende Vorherrschen orientalischer Elemente im byzantinischen und neugriechischen Kulturkörper zu erklären, auf die wir noch oft werden hinzuweisen haben, und die noch lange nicht genug gewürdigt sind? Betont doch auch Krumbacher ganz richtig, daſs das byzantinische Reich »nichts weniger als etwas rein Griechisches« war, »sondern ein eigenartiges Amalgam griechischer und fremder Bestandteile, unter denen auſser den römischen und orientalischen namentlich die barbarischen (germanischen

und slavischen) zur physischen und moralischen Verjüngung und zur materiellen Kräftigung des Staates beitrugen«. Wir hätten danach drei verschiedene Elemente im geistigen Leben von Byzanz anzunehmen: ein antikes (römisch-griechisches), ein orientalisches und ein barbarisches (slavisch-germanisches). Natürlich durchdringen und verschmelzen sich diese drei Kultursphären allmählich so innig, daſs nicht jedes rein herauszudestillieren ist. Am stärksten ausgeprägt ist das antike und das orientalische Element, während das slavisch-germanische dagegen fast ganz zurücktritt.

Was nun das Stärkeverhältnis der beiden ersten Elemente betrifft, so scheint es, äuſserlich betrachtet, daſs das antike, speziell das griechische, bei weitem dominiere. Das gilt zunächst für die Sprache, doch auch hier nur äuſserlich: wenn auch die griechische Sprache stets die offizielle des Reiches war, der Kirche, der Verwaltung und der Litteratur, so hat es mit ihr doch eine eigene Bewandtnis. Sie nahm etwa die Stellung ein wie das künstliche Latein im Mittelalter, nicht wie das lebendige zur Zeit der römischen Kolonisierung Spaniens und Galliens. [1] Man spricht so viel von der Zähigkeit und Assimilierungskraft der griechischen Rasse und Sprache; in der Expansionskraft dagegen konnten sich beide mit der lateinischen nicht messen, und zwar darum nicht, weil die griechische Rasse nicht, wie die lateinische, ihre Sprache und ihr Volkstum sich frei entfalten lieſs, sondern weil es sie verleugnete und sich dadurch seiner stärksten Zeugungskraft beraubte. Das byzantinische Griechentum war durchaus auf dem Wege, die ganze Balkanhalbinsel zu gräzisieren: der Kultureinfluſs der Griechen ist ja noch heute z. B. auf dem Gebiete des Wortschatzes und der Volkskunde der Balkanvölker unverkennbar [6]). Wenn er nicht so tiefgehend war, um diese Völker auch sprachlich zu gräzisieren, so lag dies daran, daſs die Griechen deren natürlicher, urwüchsiger Sprache nur eine künstliche entgegenzusetzen wagten, wie sie sich seit der Zeit der sog. Attizisten herausgebildet hatte, während man die allein organische und lebensfähige Volkssprache verachtete und verkümmern lieſs, in unheilvoller Verkennung nicht nur der allgemeinen Entwicklungsgesetze, sondern auch der eigenen politischen Interessen [7]). Derselbe Vorgang wiederholt sich heute in Makedonien, wo das

Griechentum, eben wegen seiner sprachlichen Impotenz, dem Slaventum immer mehr das Feld räumen muſs.

Wohl lastete auch im Westen der niederstürzende Stamm des alten Latein lange schwer auf dem rings sich ansetzenden Grün der romanischen Sprachen; doch ob hier das Erdreich fruchtbarer, ob der Druck weniger stark war, nie wurde das freie natürliche Spiel der Kräfte gehemmt: der Stamm vermoderte allmählich und nährte eine neue Welt. Im Osten aber wollte der Baum des Altgriechischen nicht stürzen; er stand noch aufrecht und stark da, mit weitgreifenden Wurzelklammern. Wohl war der Stamm nicht mehr gesund, und das Mark war ausgehöhlt, aber noch immer trieb er neue Blätter, und seine Lebenskraft schien ungebrochen; und doch sah man, daſs sein Stamm gestützt, daſs seine Zweige durch Bänder gehalten wurden. Man wuſste nicht, ob es noch ein lebendiger Baum war oder ein abgestorbener. Hätte man ihn sterben, stürzen lassen, so wären seinem modernden Mark längst neue Kräfte entstiegen, jugendgrüne, saftige Kräfte, die eine neue Welt hervorgezaubert hätten. Aber man wollte ihn erhalten, wie er war, tilgte die jungen Schöſslinge gewaltsam aus und wollte die letzte Triebkraft dem trocknen Boden entziehen: so hütete man das Alte und tötete das Neue. Und als dieses dennoch sich mit der Kraft der Naturgesetze einen Weg brach, da war es zu spät: die Welt war schon vergeben, die griechische Sprache — und mit ihr das griechische Volk —, die einen Anspruch auf die Weltherrschaft im Osten hatte, sie hatte sich durch sich selbst den Weg ins Freie, Weite versperrt und muſste sich in den Schmollwinkel zurückziehen, wo sie noch heute steht, umwachsen und umwuchert von nicht weniger schwachen, neidischen Nachbarn.

In dieser Erstarrung der offiziellen Sprache, der die Griechen seit der alexandrinischen Periode verfallen waren, teils aus geistiger Kurzsichtigkeit und Erschöpfung, teils aus falsch verstandenem Historismus, liegt nun gerade das Gegenteil von dem, was dadurch hervorgerufen werden sollte: von antikem Geiste.

Wie die Sprache, so hatte auch die Litteratur nur äuſserh einen antiken Anstrich, keinen antiken Charakter mehr. ar schon an sich die poetische Produktion in Byzanz nur geng, so verliert sie auch qualitativ dadurch an Wert, daſs sie

sich durchaus in den Geleisen der spätgriechisch-römischen Poesie bewegte. Wenigstens gilt das von der Profanpoesie, die ganz unter antiker Tradition stand. Und die Kirchenpoesie, die allein Wertvolles hervorgebracht hat, ist schon durch ihren Stoff der Antike entfremdet und dem Orient angenähert, so daſs man auch von der Litteratur sagen kann, daſs ihre selbständigeren Leistungen einen nichts weniger als griechischen Charakter tragen.

Wie äuſserlich das Verhältnis der Byzantiner zu den antiken Griechen war, beweist ihr gänzlicher Mangel an philosophischer, sei es auch nur mittelalterlich-philosophischer Begabung. Sie haben kein eigenes System, keinen Thomas von Aquino hervorgebracht, nur den vielseitigen, aber unschöpferischen Geist eines Michael Psellos nannten sie ihr eigen. Im übrigen war die Philosophie ganz in der Sophistik und diese in der Dogmatik untergegangen.

In der byzantinischen bildenden Kunst endlich ist der altgriechische Geist völlig ausgestorben; es ist nicht mehr hellenische, sondern hellenistische Kunst, wie sie sich unter dem Einfluſs der verschiedenen Stilarten des Orients, Syriens, Ägyptens, Kleinasiens und Persiens modifiziert hatte. An die Stelle des antiken Massenbaues tritt der Raumbau; die künstlerische Behandlung wird damit aus dem Äuſseren in das Innere verlegt: Säule und Balken werden ersetzt durch Mauer und Bogen. Die leere, schmucklose Steinwand, die dem alten Säulentempel als Hintergrund diente, wird selbst Gegenstand des Schmuckes, und da dieser nur malerisch sein kann, so ergibt sich als ein weiterer Unterschied die Ersetzung der Form durch die Farbe. Damit ist alles weitere gegeben: die figürliche Plastik wird verdrängt durch das Relief, und dieses selbst nimmt mit dem farbigen einen flächenhaften Charakter an, wie es im Mosaik sich vollendet. Und in diesem endlich vollzieht sich wieder, bedingt durch dessen eigentümliche Technik, die Wandlung von den reinen Naturformen zu den geometrischen: Das Ornament und die Arabeske gewinnen die Oberhand; die groſse Kunst wird zur Kleinkunst. Und alle diese Wandlungen führt man neuerdings, sicher mit Recht, auf den Orient zurück. »Was wir die byzantinische Kunst nennen, das ist der alte Orient, das ist der Sieg des greisen Ahasver über die Schönheit von Hellas und Rom [8]).«

Und das Gleiche gilt von allen übrigen Abweichungen der

Byzantiner vom antiken Wesen in Sprache, Litteratur und Kunst: trotz äufserlicher Aufrechterhaltung der Tradition in den beiden ersteren beweisen sie deutlich, dafs die antike Kultur nicht mehr lebendig war, und dafs etwas anderes, völlig verschiedenes dafür eingetreten war, der Geist und die Form des Orients.

Der Orientalisierungsprozefs des Griechentums bildet somit den eigentlichen Inhalt der byzantinischen Kulturgeschichte[9]). Die geistige Struktur von Byzanz kam dadurch zustande, dafs der griechische Geist immer mehr sich mit orientalischem Wesen verquickte und schliefslich ganz vom Orient verschlungen wurde. Daher das Zwiespältige, Unausgeglichene in dem Charakter des Byzantinertums, der Widerspruch zwischen Form und Inhalt, zwischen despotischem und demokratischem Wesen, zwischen Altertum und Mittelalter, zwischen Heidentum und Christentum. Daher die bunte Vielheit verwirrender Farben an Stelle der feinen organischen Einheit der Antike, das Auf- und Abwogen der verschiedensten Kulturelemente und doch zugleich das äufserliche Sichabsperren gegen fremde Einflüsse, starke Tyrannei der Tradition im geistigen, unruhige Entwicklung im politischen Leben — alles das erklärt sich aus dem hartnäckigem Kampf, den der unterliegende Hellenismus mit dem übermächtigen Orient führte.

So reduzieren sich die verschiedenen Elemente der byzantinischen Kultur schliefslich auf das eine orientalische, dessen immer stärkeres Überwiegen sich schon rein geographisch erklärt, da ja die gröfsere Hälfte des Reiches auf asiatischem Boden lag. Diese orientalische Färbung ist es auch, die uns die Kulturwelt von Byzanz so fremdartig erscheinen läfst, und ihr eine von dem westeuropäischen Mittelalter so abweichende Physiognomie verleiht, sowohl im staatlichen und sozialen wie besonders im geistigen Leben. Es ist, wenn man es mit einem Worte sagen soll, der orientalische Despotismus, der den Osten beherrscht, sei es, dafs er sich offenbart als Zentralisation und Autokratismus im staatlichen, als Atomismus im sozialen, als Konservatismus im geistigen Leben.

Straffe Zentralisation ist das Wesen des byzantinischen Staates, offenbar ein Erbteil Roms: wie dieses, so hat auch Byzanz dem ganzen Reiche seinen Namen aufgeprägt. Wie es im Altertum

keine Stadt in Italien gab, die sich mit Rom messen konnte, so im osteuropäischen Mittelalter keine im byzantinischen Reiche, die gegen Byzanz aufgekommen wäre. Während in Italien seit dem 11. Jahrhundert kräftige städtische Gemeinwesen emporblühen, die ein neues Geistesleben entfachen, zumal auf dem jungfräulichen Boden Norditaliens, in Florenz, Venedig und Mailand, während auch in Deutschland gegen Ausgang des Mittelalters das freie Bürgertum in freien Städten herrscht, wird auf byzantinischem Boden alles Leben von der Hauptstadt aufgezehrt; die Provinzen liegen still und stumm da, nirgend eine Spur jugendlicher politischer oder sozialer Neubildungen, noch ein Wiederaufleben alter Grölsen: das europäische Griechenland — Athen, Korinth, Sparta — es ist tot; und kein östliches Florenz überflügelte das östliche Rom. Wenn es auch zu Justinians Zeit gegen tausend Städte im Reiche gegeben haben soll, so war doch nur Konstantinopel das geistige Zentrum. Noch ein neugriechisches Sprichwort sagt: Wenn die ganze Welt zwölf gilt, so gilt Konstantinopel fünfzehn!

Dieses so zentralisierte Reich war nun eine Verquickung des römischen Beamten- und Militärstaates mit dem orientalischen Priesterstaat und besafs die ganze eiserne Organisation beider. Diese war wieder die Folge seiner exponierten geographischen Lage und der Buntheit seiner Bevölkerung; denn das byzantinische Reich war ebensowenig ein Nationalstaat wie die heutige Türkei; das griechische Element war sogar stark in der Minderheit; waren doch nicht nur die Kerntruppen des Heeres aus Barbaren, d. h. Slaven, Hunnen, Armeniern, Persern und Arabern zusammengesetzt, sondern selbst ganze Generationen von Kaisern, wie die Isaurier, waren Nichtgriechen, Usurpatoren, gleich den römischen Soldatenkaisern. Ein wie buntes ethnographisches Bild die Hauptstadt selbst darbot, hat der im 12. Jahrhundert lebende Chronist Tzetzes anschaulich in den folgenden Versen geschildert:

Die Bürger in der Kaiserstadt des Konstantinos reden
In einer Mundart nicht, sie sind nicht einem Stamm entsprossen;
Ein Mischmasch vieler Zungen ist's und vielbenamter Gauner,
Alanen, Türken, Kreter sind's und Rhodier und Chier,
Kurz Völker aus der ganzen Welt, aus aller Herren Reichen,
Der Auswurf ärgster Schufte ist zusammen hier geflossen.

Dieser Zentralisierung entsprach auch die autokratische Stellung des Kaisers. Er galt als Ebenbild Gottes, von dem er in sein Amt eingesetzt war; man mufste sich vor ihm niederwerfen. »Alles, was mit seiner Person in unmittelbarer Beziehung stand, war geheiligt, sogar die für seinen ausschliefslichen Gebrauch vorbehaltene rote Tinte, mit der er seinen Namen unterschrieb.« In dieser Eigenschaft als Vertreter Gottes setzte er selbst die höchsten geistlichen Würdenträger ein und ab. Unter den Strafen, die er verhängte, waren die häufigsten die ebenfalls ganz orientalischen der Blendung und der Verstümmelung. Man sieht daraus, dafs die Stellung der byzantinischen Kaiser sich kaum von der indischer und persischer Herrscher unterschied, wie auch die Anlage des byzantinischen Kaiserpalastes ganz orientalisch war, d. h. eine kleine Stadt für sich bildete.

In einem seltsamen Gegensatz zu dieser despotisch-autokratischen Regierungsform des Reiches steht nun ein auffallend demokratisches Gebaren des Volkes, wie es sich äufsert in dem wüstesten Parteiwesen. Eigentliche Parteien in unserem westeuropäischen Sinne, also politische oder wirtschaftliche Interessengruppen, gab es in Byzanz ebensowenig wie heute in Osteuropa. Was man so nannte, waren nur nach persönlichen Gesichtspunkten und zu persönlichen Zwecken zusammengesetzte Cliquen. Man denke an die berüchtigten Zirkusparteien der Blauen und der Grünen, die ebensowenig ein sachliches Programm hatten wie die beiden langjährigen »Parteien« der Delijannisten und Trikupisten im modernen Griechenland. Mit den alten florentinischen Parteien der Guelfen und Ghibellinen haben sie natürlich gar nichts zu tun; diese sind die Verkörperung alter und grofser historischer Gegensätze in zwei Adelsfamilien. Solche aber konnte es in Byzanz nicht geben; hier herrschte entweder die orientalische Autokratie oder die römische Ochlokratie, nicht die altgriechische und italienische Oligarchie.

Auch die Art, wie die verschiedenen Dynastien einander folgen, wie sie sich befehden und stürzen, gleicht mehr dem wüsten Treiben rivalisierender und intrigierender Parteien als dem ruhigen, würdevollen Gang, mit dem die Fürstengeschlechter der westeuropäischen Länder dahinschreiten. Nicht weniger als acht Herrscherdynastien haben in achthundert Jahren der byzanti-

nischen Geschichte einander abgelöst, und nur wenige endeten durch Aussterben [10]). Man begreift unter diesen Umständen, dafs von einer wirklichen Pietät und Liebe des Volkes zu seinen Fürsten keine Rede sein konnte, und man versteht auch, wie der Pöbel sich nicht entblödete, auf unbeliebte Herrscher öffentlich Spottverse zu singen, in denen ihre Schwächen an den Pranger gestellt wurden.

Diese autokratisch-ochlokratische Herrschaft hat nun ihre Folgen auch im sozialen Leben gehabt, zunächst die, dafs sich im byzantinischen Reiche kein freies, starkes Bürgertum entfalten konnte wie in West- und Mittel-Europa, weshalb es auch im Neugriechischen kein Wort für »Bürger« gibt; dem altgriechischen πολίτης hat man erst künstlich diese Bedeutung gegeben; in der lebendigen Sprache bezeichnet es einfach den Einwohner der »Stadt«, d. h. Konstantinopel. Diese Tatsache ist für die Beurteilung der Litteratur äufserst wichtig; sie erklärt, warum das geistige Leben in Byzanz fast ausschliefslich in den Händen von hohen Staatsbeamten oder von Theologen lag; es fehlte an einem kräftigen, bürgerlichen Mittelstand, an der sozialen Reibung, der die abendländische Litteratur ihre besten Kräfte verdankt. Wo einmal »Laien« in der Litteratur von Byzanz auftreten, da spielen sie meist eine unerfreuliche Rolle: es sind Höflinge und Streber, keine freien, selbstbewufsten, starken Naturen.

Wohl als Folge des Mangels an natürlicher ständischer Gliederung und Organisierung, sowie des zersetzenden Parteiwesens ist eine andere Erscheinung anzusehen, die man als sozialen Atomismus bezeichnen könnte. Nirgends findet man im byzantinischen Reiche die Spur eines gewerblichen Zunftwesens, wie es im Abendlande so reich entwickelt war und auch in der Türkei noch so üppig in Blüte steht. Bezeichnend dafür ist, dafs selbst das Wort »Zunft« im heutigen Griechisch dem Türkischen entlehnt ist. Denselben Atomismus beobachtet man auf kirchlichem Gebiete: Schon Fallmerayer [11]) hat darauf hingewiesen, dafs nirgends im griechischen Orient die zahlreichen Klöster sich zu Ordensgemeinschaften zusammengeschlossen haben wie in der römischen Kirche. Jedes Kloster ist vielmehr eine Welt für sich, ja, die einzelnen Klöster liegen nicht selten miteinander in Fehde, wie z. B. auf dem Athos. Es fehlte eben dem Griechen-

tum von jeher die Fähigkeit, nach grofsen, gemeinsamen Gesichtspunkten zu handeln, wie auch die Unterordnung unter machtvolle, überragende Geister.

Man wird es verstehen, wenn bei diesen, einem frischen Geistesleben wenig günstigen staatlichen und sozialen Zuständen die Entwicklung einer poetischen Litteratur als Ausdruck eines inneren, elementaren Dranges des Herzens und der Phantasie zum wenigsten stark erschwert, wenn nicht ganz vereitelt wurde. Man kann sagen: wie Byzanz, der Kopf des Reiches, mit seiner zentralisierenden Tendenz alle übrigen Teile und Organe des Staatskörpers verkümmern liefs, so verkümmerten auch im geistigen Leben die Kräfte poetisch gestaltender Phantasie vor der mühsamen Kopfarbeit gelehrter Prosa. Dieses Mifsverhältnis gibt sich schon rein quantitativ zu erkennen an dem Überwiegen der prosaischen Produktion über die poetische: die erstere nimmt z. B. in Krumbachers Litteraturgeschichte einen etwa viermal so grofsen Raum ein als die letztere. Aber auch in dieser herrscht das gelehrte Element stark vor: wenn man von wenigen Erscheinungen, wie der des Kirchendichters Romanos, absieht, bei dem man zuweilen wirklich etwas wie Blutwärme des Herzens verspürt, so kann man doch allen übrigen das Prädikat von Vollblutdichtern schwerlich zuerkennen; dazu arbeiten sie alle zu sehr mit dem kühlen, berechnenden Verstande, stehen sie zu sehr unter dem Banne der Überlieferung. Es ist die polierte, zierliche Poesie humanistischer Theologen, ohne die wuchernde Urwüchsigkeit wahrhaft poetischer Gestaltungs- und Empfindungskraft. Das im höchsten Sinne Menschliche, das überall in der Menschenbrust Widerhall weckende, wird man in dieser Litteratur vergebens suchen. Darum wird auch die byzantinische Poesie niemals Eingang in die Weltlitteratur finden, weil sie eben der Welt nichts zu bieten hat. Und in diesem Sinne mufs man auch heute noch dem Worte von Bernhardy beistimmen, dafs die Byzantiner Poesie im eigentlichen höchsten Sinne nicht kannten. Ein Geist wie Romanos kann als rühmliche Ausnahme nur die Regel bestätigen, und die seit dem 14. Jahrhundert frisch aufkeimende volkstümliche Poesie fällt aus dem Rahmen der eigentlich byzantinischen, wie wir den Begriff fassen, heraus.

Dasjenige nun, was dieser Gelehrtenpoesie den eigentlich poetischen Charakter raubt, was die Phantasie nicht voll zum

Durchbruch kommen läſst, ist nicht lediglich das gelehrte, das höfische oder das theologische Element darin. Dieses finden wir auch bei den groſsen Dichtern des abendländischen Mittelalters: Dantes Weltanschauung ist noch rein scholastisch-theologisch; Chaucers derber, realistischer Humor ist noch ganz mittelalterlich; Walter von der Vogelweide hat fast nur an Fürstenhöfen gelebt; aber sie sind trotzdem ganze Menschen geblieben und daher ganze Dichter: Phantasie, Humor und Gemüt sind bei ihnen allen gleichmäſsig entwickelt. Gerade diesen Dreiklang aber vermiſst man bei den byzantinischen Poeten gänzlich, besonders den göttlichen, befreienden Humor, das Kennzeichen wahrer seelischer Gesundheit. Der Grund ist handgreiflich: es ist wieder der orientalische Druck, der die volle, freie Entfaltung aller edlen menschlichen Anlagen unterbindet, es ist die orientalische Despotie, welche Freiheits- und Vaterlandsliebe, die orientalische Sinnlichkeit, welche die Frauenliebe, die starre, orientalisch-asketische Theokratie, welche die wahre Gottes- und Menschenliebe erstickt. Diese drei Quellflüsse aller echten Poesie, das darf man getrost sagen, waren in Byzanz versiecht: von der weltlichen Poesie waren Lyrik und Drama gar nicht, das erotische Epos nur in rohen Nachahmungen vertreten; die Kleinlitteratur allein brachte es wie die Kleinkunst zu einer gewissen Höhe, und von der geistlichen war es nur die Hymnendichtung, die in einem plötzlich aufschieſsenden Strahle emporstieg, um dann früh wieder zu fallen, während das geistliche Drama ganz fehlte.

Daſs es in Byzanz nicht zu einer Blüte des Epos in der Form des Romans kommen wollte, findet Krumbacher nicht ohne weiteres verständlich; er möchte es darauf zurückführen, daſs schon in der hellenistischen Zeit diese Gattung in der Form des Sophistenromans ein Kunstprodukt war, das keine Wurzel im wirklichen Leben hatte. Warum hat sich aber der byzantinische Roman an den der Sophisten angelehnt? — Offenbar doch darum, weil es ihm an eigenem Stoffe, an lebendigen Vorbildern und Motiven gebrach. Und vergegenwärtigt man sich, was über das Fehlen jeglicher sozialer Gliederung und Abstufung in höfische, geistliche, bürgerliche und bäuerliche Gesellschaft im byzantinischen Reiche bemerkt wurde, so kann es nicht wundernehmen, wenn auch die Litteratur nichts davon widerspiegelt, wenn wir in einem gänzlich unsozialen, nur von Staats- und

Kirchenbeamten beherrschten Staate auch keine soziale Poesie finden, weder die humoristisch-realistische Muse eines Chaucer, noch die scharfe, satirische eines Rabelais, noch die urwüchsig-hausbackene eines Sachs. Und so verstehen wir auch erst Krumbachers Satz: »Kein griechischer Romanschreiber hat den Griff ins volle Menschenleben gewagt: keiner kam auf den Einfall, seine eigene Zeit, ihre familiären, sozialen und politischen Verhältnisse, ihre philosophischen und religiösen Stimmungen, den unendlichen Reichtum ihres Volkslebens zu studieren und künstlerisch zu verwerten.« Nur scheint hier die Schuld mehr den Individuen als den Zuständen zugeschrieben zu werden; wahrscheinlich lag sie an beiden: an den ersteren, die selbst nicht sehen, und an den letzteren, die sich nicht sehen lassen konnten, an dem Mangel an Naturalismus bei jenen und an dem Mangel an Natur und natürlicher Entwicklung bei diesen. Und ob nicht der erstere nur die Folge des letzteren ist? — Ob die künstlerische Unnatur des mittelalterlichen griechischen Kunstromans nicht ihre Wurzel hat in der politischen und gesellschaftlichen Unnatur der Verhältnisse von Byzanz? — Warum hat sich noch innerhalb der byzantinischen Zeit auf einem jungfräulicheren Boden des Reiches ein jugendlich-frisches Volksepos entwickelt?

Noch weniger günstig als dem Roman waren die öffentlichen Zustände in Byzanz der zartesten Blüte der Dichtung, der Lyrik. Zwar sollte man meinen, daſs gerade der aus der Öffentlichkeit vertriebene Dichter zu sich selbst flüchten müſste oder in ein liebes Herz. Doch mag es auch wahr sein, daſs für seelisches Empfinden das Mittelalter noch nicht zugänglich, noch nicht subjektiv genug war, so erklärt diese objektivere Stimmung noch lange nicht alles. Hat sich nicht im romanischen Mittelalter eine üppig blühende Liebeslyrik entfaltet, hervorgegangen aus dem ritterlichen, anfangs rein erotischen Kultus der Frau, aber veredelt und vergeistigt in der Lichtgestalt einer Beatrice, einer Laura? Und herrschte in Byzanz nicht auch das ewig Weibliche? — Freilich hat es auch hier geherrscht, doch nicht sowohl über Herzen edler Männer, als über die von Schwächlingen auf dem Thron des Reiches. Wir sind eben wieder in einer anderen Kulturwelt, an der Stufe des Orients. Orientalisch ist schon der Typus des Weibes, wie er uns entgegentritt in einer Olympias,

einer Kleopatra, vor allem aber einer Theodora, orientalisch ist das intriguenspinnende Geschlecht ihrer Nachfolgerinnen auf oder hinter dem Throne. Es herrscht nicht durch die passive, stille Gewalt seines siegreichen, tugendhaften Herzens, sondern durch den brutalen Mifsbrauch seiner Reize zur Erreichung ehrgeiziger Ziele. Wo dieses Ziel wegfällt, ist auch seine Macht gebrochen; als Eigenwesen, als Individuum, fühlt das Weib sich schwach und nichtig; sein Innenleben ist zu arm, und was es in sich hat, frommt dem Manne nicht, der noch mehr Utilitarier ist als sie selbst, der sie lediglich als Mittel zum Zwecke betrachtet, als ein Wesen, das unter ihm steht. Daher verschwindet die Frau im geistigen Leben des Mannes, wo sie keine äufserliche Rolle spielen kann, gänzlich. Daher findet man nirgends in byzantinischen Dichtungen jene anbetende Verklärung der Liebe, wie sie bei Dante und Petrarca uns entzückt. Selbst da, wo infolge der durch die Kreuzzüge hervorgerufenen engeren Berührung des byzantinischen Ostens mit dem romanischen Westen ein innigerer Ton in das Liebesleben kommt und auch in die Poesie eindringt, überwiegt doch das rein Erotische die hohe, vergeistigte, seelenvolle Auffassung der Liebe. Es fehlt ihr auf beiden Seiten das individuelle Leben, das auf gegenseitiger Hochachtung beruht und das freilich auch im Westen nur bei den auserwähltesten Naturen zu finden war.

Ebensowenig wie Epos und Lyrik konnte das Drama sich in Byzanz entwickeln. An eine Erhaltung des antiken Dramas in einer gänzlich antiheidnisch gerichteten, unkünstlerischen und unvolkstümlichen Periode denkt wohl überhaupt kein historisch gerecht und unbefangen urteilender Beobachter. Diese Hypothese, wie sie ein griechischer Forscher verteidigte, ist längst abgetan. Derartiges gab es auch im westeuropäischen Mittelalter nirgends, und nur mit diesem darf man das byzantinische vergleichen. Aber — und das ist auffälliger und noch der psychologischen Erklärung bedürftig, wie so manches in der byzantinischen Litteratur — selbst das auf romanischem und germanischem Boden im Mittelalter so kräftig entwickelte geistliche Drama, das Mysterienspiel zum Weihnachts- und Osterfeste, ist in Byzanz nur in kümmerlichen Spuren erhalten, die nur zu deutlich beweisen', dafs ihm die tieferen Wurzeln im Volksboden fehlten. Und doch sind Ansätze dazu vorhanden,

die offenbar ein dramatisches Gefühl verraten, wenn auch nur in primitivster Form von kleinen Dialogen. Dafs sie sich nicht auswachsen konnten, bezeugt das völlige Fehlen geistlicher dramatischer Spiele bei den heutigen Griechen. Schwieriger ist die Frage zu beantworten, warum diese Gattung bei einem so kirchlich-religiös beanlagten Geschlecht, wie die Byzantiner es waren, nicht zur Blüte gelangte. Wenn man bedenkt, dafs das einzige dieser Dramen nur zum Lesen bestimmt, also nicht aus dem Bedürfnis, es öffentlich aufzuführen, hervorgegangen war, so mufs man vermuten, dafs das Volk ihnen zu gleichgültig gegenüberstand, um daraus organische Kunstwerke hervorgehen zu lassen. Dann wäre also der Grund ein sozialer. Erinnert man sich dagegen, dafs selbst die nicht auf den Beifall des Volkes angewiesene Hymnenpoesie nur einer kurzen Blüte sich erfreute und dann mit dem Schwinden des religiösen Gefühls schnell dahinwelkte, so wird man die geringe Lebenskraft des geistlichen Dramas in Byzanz wohl eben demselben Umstande zuschreiben müssen, dem Verfall und der Verknöcherung des inneren religiösen Lebens. Doch kann dieser selbst wieder soziale Gründe haben, wie z. B. das ungesunde, durch die Befreiung von den öffentlichen Lasten begünstigte Überhandnehmen der Geistlichkeit in den letzten Jahrhunderten von Byzanz, wodurch das soziale Gleichgewicht arg gestört werden mufste: die Religion verknöchert, je mehr sie ein Privilegium der Priester wird und je weniger frisches Blut ihr vom Volke aus zugeführt wird. Doch ob die Erscheinung soziale, religiöse oder künstlerische Gründe hat, im letzten Grunde ist sie wohl wieder zurückzuführen auf die orientalische Eintönigkeit des geistigen Lebens, auf den Mangel an gesunder Mischung geistlicher und weltlicher Elemente, wie sie besonders der grofsartigen Entwicklung der französischen und englischen Mysterien so förderlich gewesen ist. Man begreift jetzt auch, warum bei diesem Mangel an Poesie im byzantinischen Leben auch dieses selbst so selten poetische Darstellung findet.

Wie sich so die alten heiligen Formen jeder echten Poesie in Byzanz auflösten und zersetzten, ohne dafs wirklich neue, lebensfähige, sich durch die Jahrhunderte fort entwickelnde und vervollkommnende Gebilde erwuchsen; wie eine willkürliche, wild durcheinanderwogende Mischung aller Dichtungsarten sich voll-

zog, indem die meisten Schriftsteller auf den verschiedensten Gebieten tätig waren, so war auch die äufsere Form der Dichtung nicht mehr der notwendige Ausdruck des Inhaltes, sondern eine fremde, fertige Hülle, die man ihm überzog und die selbst wieder aus den Resten von antiken Hüllen zusammengeflickt war. Wie es keine epische, lyrische, dramatische Dichtung gab, so bei dem, wie wir sahen, völlig künstlichen Charakter der byzantinischen Gräzität auch keine solchen Stilarten; es gab überhaupt keinen Stil, sondern nur ein kaleidoskopisches Stilgemisch, ein Stilmosaik, dessen einzelne Bestandteile in einem rein äufserlichen Verhältnis zueinander standen und nur durch die Bildung und Vorliebe des Autors für den einen oder den anderen antiken Dichter bestimmt und zusammengehalten wurden, nicht durch die Macht seiner Persönlichkeit. Auch im Stil sind die byzantinischen Schriftsteller durchaus Epigonen, Kopisten, Kompilatoren, keine Künstler, keine Charakterköpfe, die ihr eigenes Ich in ihren Werken spiegeln. Schon aus diesem Grunde kann ich Krumbacher nicht beistimmen, wenn er meint, dafs auch in Byzanz so grundverschiedene Gestalten existieren, wie V. Hugo, Daudet, Zola, Bourget, Loti[12]). Ist es schon an sich mifslich, dafs man mittelalterliche Autoren mit modernen vergleicht, so wird der Vergleich doppelt bedenklich, wenn es sich um zwei solche kulturgeschichtlichen Extreme handelt, wie sie die Welt des mittelalterlichen Byzanz und die des modernen Paris darstellen. Wir sahen ja, dafs die Byzantiner nicht einmal einen Chaucer und einen Rabelais hervorgebracht haben. Wie ungerecht wäre es da, so stark differenzierte, schöpferische Geister bei ihnen zu erwarten, wie sie die genannten modernen Franzosen sind! Auch der Hinweis auf die Kunstgeschichte des Altertums ist nicht überzeugend: die antike Kunst wie die moderne Litteratur sind organische Gewächse mit höchster individueller Durchbildung, das natürliche Ergebnis einer langen Entwicklung; beide haben zwar aus fremdem geistigen Besitz geschöpft, aber nicht davon gezehrt, sie haben ihn in sich aufgenommen, ihn assimiliert, umgeschmolzen, geläutert. Das aber ist es gerade, was der byzantinischen Zeit fehlt: ihre geistigen Verdauungsorgane waren stark geschwächt, ihre Funktionen gestört, ihr Magen verstimmt, weil er so schwere Kost nicht verarbeiten konnte. Will man die byzantinische Litteratur mit der bildenden

Kunst vergleichen, so kann man das nur mit ihrer eigenen; und dann kann das Ergebnis nicht zweifelhaft sein: wenn man die byzantinischen Heiligenbilder betrachtet, so wird man gewifs manche Unterschiede in der Technik entdecken, schwerlich aber in der Auffassung, in der inneren Aneignung des Stoffes, weil eine solche eben nicht vorhanden war. Es würde einem Kunsthistoriker wohl schwer fallen, in den verschiedenen Darstellungen der Panagia, der griechischen Madonna, individuelle, aus der Seele und der Umgebung des Künstlers hineingearbeitete Züge festzustellen, wie in den Werken der italienischen und deutschen Meister des Mittelalters. Die byzantinischen Maler waren ebensowenig wie ihre Dichter wirkliche schöpferische Künstler, sie waren mehr oder weniger konventionelle Kopisten, die einen sanktionierten Typus ängstlich und sklavisch nachahmten und überlieferten; an Stelle der Individualität und der Inspiration stand die alles erdrückende Tradition. Genau so ist es in der Litteratur: wenn hier wirklich von feinen Differenzierungen die Rede sein kann, so sind es nur solche äufserlicher Manier, nicht organischer Natur. Natur darf man hier überhaupt nicht suchen. Übrigens hat Krumbacher sein obiges Urteil selbst wieder umgestofsen, wenn er von den byzantinischen Romandichtern, die man doch allein zum Vergleich heranziehen sollte, bemerkt, dafs sie den äufsersten Gegensatz bilden »zu der Litteraturgattung, in welcher man mit Recht das Bekenntnis der heutigen Gesellschaft erblickt hat, zu den Werken eines Flaubert, Zola, Bourget, Freytag, Keller, Dostojewskij, Tolstoi«[12a]). Es kommt immer wieder auf das nämliche hinaus: die byzantinische Litteratur ist kein vollentwickeltes, reich gegliedertes organisches Gebilde; sie gleicht mehr einer sich verpuppenden Raupe als einem frei sich wiegenden Schmetterling. Überall hinderte die orientalische Gebundenheit das freie Spiel der menschlichen Kräfte.

Fassen wir die Elemente, aus denen sich die Struktur des geistigen Lebens in Byzanz aufbaut, zusammen, so kann man sagen: es ist die hellenistisch-orientalische Kultur, wie sie in dem Rahmen des Cäsaropapismus ihre starrste Form angenommen hatte. Die Unterwerfung der Phantasie und des Gemüts unter den Verstand, der Poesie unter die Gelehrsamkeit, der Kunst unter das Kunsthandwerk, die sich schon in Alexandria voll-

zogen, wird nun vollständig gemacht durch die allmähliche Zentralisierung des geistigen Lebens in Byzanz.

Trotzdem wäre es natürlich ungerecht, die Bedeutung der byzantinischen Kultur zu verkennen. Diese beruht freilich nicht auf dem, was sie an sich darstellte, sondern auf dem, was sie in ihrem Schofse trug. Und das war die Welt von Osteuropa. Byzanz ist die Endstation der antiken Kultursphäre und der Ausgangspunkt des osteuropäischen Mittelalters. Hier vollzog sich der Bruch mit dem Westen, wie er sich äufserlich zu erkennen gibt in der Verschiedenheit der Konfession, des Kalenders und der Schrift, innerlich in der geringen Individualisierung der osteuropäischen Völker, ihrem Aberglauben und ihrer Unbildung, der unvollkommenen Entwicklung ihrer sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse, der Korruption der Beamten u. s. w.

Trotz dieser gemeinsamen Kennzeichen aller osteuropäischen Kultur kann man auch deutliche Unterschiede bei den einzelnen Völkern wahrnehmen; diese beruhen darauf, dafs die byzantinische Kultur sich nach drei Richtungen differenziert und drei Völkern bezw. Völkergruppen etwas von ihrem Wesen mitgeteilt hat. Es sind dies die Russen, die Türken und die Bewohner der Balkanhalbinsel.

Im vollsten Umfange hat den Einflufs der byzantinischen Kultur die slavische Welt erfahren; ihre ganze Zivilisation ist byzantinisch, nicht nur im geistigen Leben, in Litteratur und Kunst, wie sie im Gefolge des Christentums einzogen[13]), sondern auch im politischen und zeremoniellen Leben. Es ist speziell die orientalisch-despotische Seite des Byzantinertums, die sich in dem gröfsten slavischen Reiche, in Rufsland, herausgebildet hat. In dem Zaren lebt der cäsaropapistische Begriff des oströmischen Kaisers fort, wie in dem römischen Papst der des altrömischen Imperators. Auch die ganze hierarchische und bureaukratische Gliederung des russischen Beamtentums ist doch höchst wahrscheinlich, wenn auch nicht sicher, byzantinischen Ursprungs. Rufsland ist der Universalerbe der Kultur von Byzanz.

Andere Teile des byzantinischen Erbes hat sein direkter Gebietsnachfolger, der Türke, überkommen. Hier sind es besonders die bürgerlichen Rechtssatzungen, die ganz auf byzantinischen beruhen, dann die Heiligkeit der Person des Sultans, der

in erster Linie die hierarchischen Funktionen der byzantinischen Kaiser übernommen hat, wie die Hagia Sophia das Urbild sämtlicher Moscheen Konstantinopels geworden ist. Die unheimlichen Erscheinungen des byzantinischen Hoflebens, die Palastrevolutionen, die Günstlings- und Maitressenwirtschaft, das Intriguenspiel und die heimlichen Mordanschläge unter den Mitgliedern der Herrscherfamilien selbst haben sich aus dem Blachernenpalast in Stambul hinübergeflüchtet nach Jyldiz-Kiosk und Bujukdere, wie überhaupt die abstofsenden Seiten des offiziellen Türkentums ein Danaergeschenk der Byzantiner sind.

Nicht so leicht lassen sich die Spuren byzantinischen Wesens bei den physisch direkten Nachkommen der Byzantiner, bei den heutigen Griechen, bestimmen. Wenn diese sich im allgemeinen nicht gern als »Romäer«, d. h. Oströmer, Byzantiner bezeichnen lassen, so ist daran zum Teil allerdings der herrschende Klassizismus schuld, der sie am liebsten zu direkten Abkömmlingen der Alten machen möchte, es ist aber auch etwas Richtiges daran: die ganze äufsere Masse des byzantinischen Erbes ist nicht auf sie übergegangen; ihr Charakter und ihre Verfassung ist demokratisch; sie sind Feinde des Zeremoniells und des Titelwesens; ihre Abneigung gegen alle Unterwürfigkeit und Kriecherei geht nicht selten in trotzige Unbotmäfsigkeit über. Jedenfalls lebt in ihnen die demokratische Seite des Byzantinertums fort. Sonst ist das Byzantinische in ihrem Wesen mehr latenter Natur und nur dem aufmerksamen Beobachter und Kenner ihrer inneren Zustände sichtbar.

Im politischen Leben spielt immer noch eine Hauptrolle der Gedanke an die Wiedereroberung von Konstantinopel und in Verbindung damit der Hafs gegen das Slaventum als den Zögling byzantinischer Bildung sowie als mächtigsten Rivalen im Kampf um die Bosporusstadt. Ein letzter, wenn auch verschwindender Überrest byzantinischer Abschliefsung gegen den europäischen Westen ist auch noch die verächtliche Bezeichnung der Westeuropäer als »Franken«, sowie die ehrenvollere als »Europäer« oder »europäisch«. Es wird dadurch der Gegensatz gekennzeichnet, in dem die Griechen sich zu der westeuropäischen Kultur fühlen und der sich oft in merkwürdiger Unkenntnis derselben äufsert. Im inneren Leben zeigt sich der Byzantinismus am deutlichsten in dem Parteitreiben mit seinem rein persönlichen

Charakter, seinen karnevalsmäſsigen, mehr der Belustigung dienenden Aufzügen und dem provokatorischen Absingen politischer Gassenhauer, wovon namentlich letztere auffallend an die Akklamationen der Blauen und Grünen im Hippodrom von Byzanz erinnern. Im Verwaltungsleben bemerkt man eine starke Neigung zur Zentralisation und kleinlichen Bureaukratie sowie eine bedenkliche Unfähigkeit zur Selbstverwaltung (Finanzkontrolle) und in Verbindung damit eine groſse Vorliebe für gesetzliches Formelwesen, Schreibwerk und umfangreiche Dekrete, die mit einem byzantinischen Gefühl von Allmacht erlassen werden, ohne daſs man sich um ihre Ausführung besonders kümmert.

Im geistigen Leben beobachtet man eine starke Überschätzung des Gelehrtentums, und zwar ist es kein Zufall, daſs gerade diejenigen Wissenschaften mit Vorliebe gepflegt werden, die schon in byzantinischer Zeit stark im Vordergrunde standen: die Rechtswissenschaft und die Geschichte. Der Geist Justinians ist bei den heutigen Griechen noch sehr lebendig; er äuſsert sich nicht nur in der Neigung zu spitzfindigen Diskussionen, sondern auch namentlich darin, daſs es wohl in keinem Lande so viele Juristen gibt wie in Griechenland. Und wenn man bedenkt, wie stark die historische Litteratur bei den Byzantinern vertreten war, so wird man sich nicht wundern, daſs auch bei den modernen Griechen die Geschichte eine besondere Hochschätzung genieſst. Die Griechen kaufen im allgemeinen wenig Bücher, aber eine Geschichte des alten und neuen Griechenland gehört zu den standard-works jeder Privatbibliothek, auch wenn man sie nicht liest. Dagegen müssen selbst die Klassiker zurücktreten, wie der Grieche überhaupt kein inniges Verhältnis zur Poesie seiner antiken Ahnen hat. Er schätzt eben die Werke des Verstandes höher ein als die der Phantasie. Das ist echt byzantinisch-rationalistisch. In einer von einem Griechen begründeten Sammlung, die den Zweck hat, die bedeutendsten Werke des Auslandes in Übersetzungen allgemein zugänglich zu machen, stehen die Geschichtswerke von Curtius, Droysen, Mommsen, Macauley obenan, während litterar- und kunsthistorische Werke schon spärlicher und allgemein philosophische und kulturgeschichtliche fast gar nicht vertreten sind. Auch die bedeutendsten eigenen Leistungen der griechischen

Gelehrten liegen durchaus auf dem Gebiete der Philologie und Geschichte, während man in der Kunst- und Litteraturforschung kaum einen namhaften Vertreter nennen könnte, und die Philosophie fast noch ganz brach liegt [13a]). Als eine indirekte Folge dieses historischen Atavismus kann man auch die geringe, nur ganz vereinzelte Begabung der heutigen Griechen für die speziell modernen Wissenschaften ansehen, für Sprach- und Naturwissenschaft, Nationalökonomie und Technik.

Eine der verhängnisvollsten Äufserungen dieses Historismus und eine Erscheinung, deren Wurzeln bis in die hellenistische Zeit hineinreichen, ist der tyrannische Despotismus, den die Griechen auf ihre lebensvolle und reiche Sprache ausüben. Es ist wieder die verständnislose Geringschätzung des historisch Gewordenen und organisch Entwickelten und die epigonenhafte Hochachtung vor vergangener Gröfse, also gerade das Gegenteil eines echt historischen Sinnes, zugleich ein Mangel wirklichen National- und Persönlichkeitsgefühls, wenn die erdrückende Mehrheit der heutigen Griechen sich ängstlich scheut, ihre angestammte Muttersprache zu pflegen und zu veredeln, und statt dessen ein künstliches Gebilde, eine Mumie als lebend auszugeben und wie die wunderwirkende Reliquie eines Heiligen abergläubisch durch die Gassen zu tragen, der — im biologischen Sinne — seit 2000 Jahren das Leben entflohen ist. Die neugriechische Schriftsprache ist eine Art Chamäleon, das in altgriechischen, byzantinischen und neugriechischen Farben seltsam durcheinanderschillert, je nach der Farbe des Baumes, auf dem es sitzt. Sie hat keinen Charakter, keinen Erdgeruch, keine Idiotismen; sie ist ein »Ragout aus anderer Schmaus«. Wenn man bedenkt, dafs die Griechen das einzige Volk Osteuropas sind, das noch in den Fesseln sprachlicher Sklaverei schmachtet, während alle anderen Balkanvölker sich im 18. und 19. Jahrhundert zu einer eigenen Nationalsprache durchgerungen haben, und wenn man ferner bedenkt, wie tief dieses sprachliche Dogma bei der grofsen Masse eingewurzelt ist, so mufs einem manchmal um die Zukunft dieses Volkes ernstlich bange werden, um so mehr, als es eine Sprache sein eigen nennt, die sich an Kraft und Wohllaut mit der spanischen, an Bildsamkeit mit der deutschen, an naiver Innigkeit mit der russischen messen kann.

Als ein solcher echt byzantinischer, dogmatischer Historismus ist auch die Stellung zu beurteilen, die die meisten Griechen zu der Frage der Aussprache des Altgriechischen einnehmen. Wehe dem, der sich dem Dogma widersetzt, dafs die heutigen Griechen genau so wie die alten das Griechische aussprechen! Er ist ein Verräter an der nationalen Sache. Diese Frage wird fast wie eine Angelegenheit der Rechtgläubigkeit behandelt, die sich aus dem Bereiche der Religion in das der Sprache geflüchtet hat. Denn in rein religiösen Dingen ist der Grieche ziemlich indifferent und weit entfernt von Fanatismus gegen andere Konfessionen. Er achtet und liebt seine Kirche als Hüterin des nationalen Hortes, ihren einzelnen Vertretern aber steht er nicht immer sympathisch gegenüber. Als ein äufserlicher Rest des in byzantinischer Zeit fast zu einer Landplage gewordenen Priesterstandes erscheint nur noch die Häufigkeit der mit dem Worte »Papa«, d. h. Priester, Pope zusammengesetzten Namen, deren Träger also ursprünglich von Geistlichen abstammen.

Die ungesunde Überschätzung des Gelehrtentums und die Geringschätzung produktiver Phantasiearbeit wurde nun auch auf die Beurteilung der Poesie übertragen und teilte sich sogar der poetischen Produktion mit. Ein typisches Beispiel hierfür bietet das Schicksal, das lange Zeit hindurch den Repräsentanten der beiden nebeneinander hergehenden, aber einander diametral entgegengesetzten poetischen Richtungen beschieden war, dem klassizistisch-kosmopolitischen Phanarioten A. R. Rangabé und dem durch italienische Bildung veredelten Zantioten Dionysios Solomos. Beide waren Aristokraten. Jener stammte aus byzantinischem, dieser aus venetianischem Blute. In jenem kämpfte der Dichter beständig mit dem enzyklopädistischen Gelehrten; dieser war ein ganzer Dichter. Jener schrieb eine geschraubte, gekünstelte Sprache, die nur wenigen Auserwählten zugänglich war; dieser hatte erkannt, dafs allein eine veredelte Volkssprache ein lebensfähiges litterarisches Ausdrucksmittel abgeben könne. Und seltsam! Die Gebildeten der Nation jubelten in verständnisloser Bewunderung dem Vertreter des gelehrten Klassizismus zu, und verkündeten Rangabé als den gröfsten Dichter des neuerstandenen Griechenlands. Und Solomos, den man als Dichter der griechischen Nationalhymne wohl oder übel anerkennen mufs, verleugnete und ignorierte man, angeblich

seiner vulgären Sprache wegen, in Wahrheit, weil man seiner hohen Dichternatur nicht gerecht werden konnte. Rangabé ist bei seiner geschraubten Sprache nur wenigen zugänglich, aber man pries ihn, weil er die »alten Ideale« hochhielt; Solomos, den jeder wenigstens äufserlich verstehen kann, stand man ohne inneres Verständnis gegenüber, und nannte ihn dennoch kleinlaut den Vater der neugriechischen Poesie.

Diese Auffassung ist bezeichnend für den geringen ästhetischen Sinn bei der grofsen Menge der gebildeten Griechen; es ist wieder die byzantinische Überschätzung des gelehrten Elementes auch in der Poesie. Der griechische Gelehrte steht der Poesie feindlich oder doch gleichgültig gegenüber; er weifs, dafs er in der öffentlichen Schätzung mehr gilt als der Dichter, die Verstandeskultur mehr als die ästhetische.

Innerhalb der Poesie selbst ist es lehrreich, zu beobachten, wie diejenigen Gattungen, die stofflich oder formell an die byzantinische Litteratur anknüpfen, am unvollkommensten entwickelt sind, also die historischen, sei es die historische Erzählung oder das historische Drama, wogegen die Lyrik, die der byzantinischen Poesie fremd war, sich am frühesten und am freiesten entfalten konnte.

In formeller Hinsicht hat am längsten die Erzählung unter dem nachteiligen Einflufs der Byzantiner gestanden. Man findet hier alle die Mängel, an denen auch die Produkte dieser leiden: Mangel an klarem Aufbau und geschickter Gruppierung wie Trennung von Haupt- und Nebensachen, an psychologischer Motivierung und Charakteristik, auf der anderen Seite Überfülle an weitschweifigen Reden und Schilderungen, wie überhaupt Abneigung gegen knappe, konzise Darstellung; alles Fehler, die schon den nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten arbeitenden byzantinischen Historikern und Chronisten anhafteten. »Reichtum vereint mit Schlichtheit«, so sagt ein moderner griechischer Kritiker selbst, »Kraft mit Mafs, Synthese offenbart in Einfachheit, wie die Farben der Iris sich im Weifsen zusammenfügen, das ist ein Geschenk, das nur erst wenige, sehr wenige unter uns besitzen.«

Noch gröfser sind diese Mängel naturgemäfs im Drama, das ja seit der altgriechischen Zeit ausgestorben war und durch sein Darniederliegen auch in byzantinischer Zeit nicht nur bei

den Griechen, sondern bei sämtlichen osteuropäischen, unter byzantinischem Einfluſs stehenden Völkern am unentwickeltsten geblieben ist. Während sich darin eine oft bedenkliche Neigung zum Eklektizismus bemerkbar macht und das wahrhaft dramatische Interesse fast ganz fehlt, bemerkt man um so öfter einen stark lyrischen Zug, und das hat seine guten Gründe. Es ist die alte, von der hellenistischen und mittelalterlich-volkstümlichen Poesie her ererbte lyrische Neigung der Griechen, die natürlich am unmittelbarsten in der modernen lyrischen Dichtung selbst hervorbricht.

Dieses lyrische Empfinden ist ja den Griechen durch die byzantinische Zeit hindurch und trotz dieser treu geblieben und hat in der neugriechischen Volkspoesie seine ersten und vollsten Blüten getrieben, und zwar gerade auf einem von byzantinischen Traditionen am wenigsten infizierten Boden. So ist es denn gerade die Lyrik, und zwar nicht zum wenigsten die patriotische Lyrik, in der auch die neugriechischen Kunstdichter am wenigsten unter der byzantinischen Tradition zu leiden haben und in der sie daher auch ihr Bestes leisten, und diese Tatsache beweist zugleich die Richtigkeit der eingangs aufgestellten Behauptung, daſs die neugriechische Litteratur sich nicht aus der byzantinischen, sondern aus der volkstümlich-hellenistischen entwickelt hat. Das Lyrische ist den Byzantinern ebenso fremd gewesen, wie es den hellenistischen Griechen vertraut war, und das Vaterlandsgefühl kannten sie beide nicht.

Wenn im folgenden Kapitel trotzdem ein kurzer Überblick über die Hauptwerke der poetischen Litteratur der Byzantiner gegeben wird, so geschieht dies teils wegen des Gegensatzes zur neugriechischen, teils wegen des freilich nur negativen und hemmenden Einflusses, den die byzantinische auf die neugriechische Kunstpoesie ausgeübt hat.

ERSTES KAPITEL.

Die byzantinische Litteratur.

»Die byzantinische Litteratur ist der wichtigste Ausdruck des geistigen Lebens der griechischen Nation und des römischen Staates vom Ausgange des Altertums bis an die Schwelle der neueren Zeit.« Mit dieser Definition beginnt Krumbacher seine Charakteristik der byzantinischen Litteratur. Diese Definition bedarf aber von unserem Standpunkt aus einer doppelten Einschränkung: zuerst müssen wir uns auf eine Skizzierung der poetischen Litteratur beschränken, einmal, weil wir den Begriff Litteratur nur in diesem weiteren Sinne als Ausdruck des Phantasielebens fassen, sodann, weil die nicht poetische Litteratur der Byzantiner durchaus an die Bedingungen ihres Reiches gebunden ist und daher mit diesem fallen mufste, während wir ihre Litteratur nicht als Selbstzweck, sondern nur als ein Mittel zum besseren Verständnis der neugriechischen berücksichtigen können, ihre fördernde und hemmende Wirkung auf diese festzustellen suchen, sie also nur als eine Art Vorhalle betrachten. Die zweite Einschränkung der obigen Definition besteht darin, dafs wir in der byzantinischen Litteratur nicht den Ausdruck des geistigen Lebens der gesamten griechischen Nation im Mittelalter sehen, sondern nur desjenigen Teiles dieser Nation, der in direkter Beziehung zu Byzanz steht: die byzantinische Litteratur ist für uns nicht die Litteratur des byzantinischen Zeitalters, sondern die der Hauptstadt Byzanz. Hier hat sich die litterarische Produktion, soweit sie byzantinischen Charakter hat, zusammengezogen, und was aufserhalb dieses Zentrums geschaffen wurde, das hat keinen byzantinischen, sondern einen

griechischen Charakter, keinen kosmopolitisch-gelehrten, sondern einen national-volkstümlichen. Die Entwicklung der byzantinischen Litteratur verläuft zentripetal, die der volkstümlich-neugriechischen zentrifugal. Byzantinisch und national-griechisch sind also Begriffe, die sich ausschliefsen. Wäre das griechische Volk im Mittelalter byzantinisiert worden, so gäbe es keine moderne griechische Nation und keine moderne griechische Litteratur. Diese hat sich gerade in denjenigen Gegenden entwickelt, die von byzantinischem Einflufs unberührt waren oder doch gegen ihn ankämpften. Das wird im folgenden genauer nachgewiesen werden. Die byzantinische Litteratur kann also hier nur so weit berücksichtigt werden, als sie ist die Summe der in ihren Nachwirkungen über das Ende des Reiches hinaus- und in die neugriechische Periode hineinragenden poetischen Produktion von Byzanz.

Die Geschichte der byzantinischen Litteratur besteht in der Ausbildung und Zusammenfassung der in der alexandrinischen Zeit emporkeimenden christlichen und der absterbenden heidnischen Kultur unter dem Einflufs des Orients. Während beide in der hellenistisch-alexandrinischen Litteratur meist getrennt nebeneinander hergehen, ist es das Charakteristische der byzantinischen Litteratur, dafs in ihr Heidnisches und Christliches, Kirchliches und Profanes nicht scharf voneinander zu scheiden sind, sondern, namentlich in der ersten Periode, leicht ineinander übergehen. Während ferner in alexandrinischer Zeit der Schwerpunkt der litterarischen Produktion in der Erneuerung des heidnischen Altertums liegt, ist das Wertvollste, was die byzantinische Litteratur hervorgebracht hat, dem Geiste des Christentums zu verdanken. Was mit dem Altertum zusammenhängt, beruht mehr auf äufserer Nachahmung als auf innerer Nachwirkung. Dies läfst sich schon daran erkennen, dafs in Byzanz zuerst die kirchliche Poesie zur Blüte gelangt und erst nach deren Verfall die antikisierende Dichtung einige Neubelebung erfährt. Aber auch diese steht zunächst sowohl nach ihrem Inhalt wie nach dem Stande ihrer Vertreter stark unter dem Impuls des kirchlichen Lebens in der Epigrammatik, die sich auch zeitlich an die Kirchendichtung anschliefst. Erst mit dem Niedergang der byzantinischen Kultur überhaupt sucht die sinkende Litteratur eine Stütze in dem alexandrinischen

Sophistenroman, der wenig glücklich nachgeahmt wird. Als bezeichnendes Symptom der Verfallszeit tritt dann die satirische, die Lehr- und Höflingsdichtung in den Vordergrund, die trotz ihres geringen poetischen Gewinns wenigstens in formell-sprachlicher Hinsicht einen Fortschritt bezeichnet und kulturgeschichtlich bedeutsam ist.

Man könnte somit von einer kirchlichen, einer antikisierenden und einer vulgarisierenden Richtung in der byzantinischen Litteratur sprechen. Da jedoch die zweite teils mit der ersten, im Epigramm, teils mit der dritten, im Roman, sich berührt, scheint es mir vorzuziehen, die Entwicklung lediglich auf die Chronologie hin zu betrachten. Danach gliedert sich die ganze byzantinische Periode in zwei grofse Abschnitte, deren erster etwa vom 6. bis zum 10. Jahrhundert, deren zweiter vom 11. bis zum 15. Jahrhundert reicht. Der erste Abschnitt umfafst die eigentliche Blütezeit der byzantinischen Litteratur, der zweite die Zeit ihres Verfalls. Ebenso nimmt A. Springer zwei Perioden in der Entwicklung der byzantinischen Malerei an, die ebenfalls ihren Höhepunkt im 6. bis 8. Jahrhundert hat und im 11. bereits alle Kennzeichen des Verfalls an sich trägt [14]). Für unsere Betrachtung ist dieser letztere wichtiger, weil die weitere Entwicklung der volkstümlichen Litteratur wenn auch nicht aus ihm hervorgeht, so doch zum Teil an ihn anknüpft. Die Blütezeit dagegen in der kirchlichen und epigrammatischen Litteratur zeigt nur Berührungspunkte teils mit der altchristlichen, teils mit der heidnisch-hellenistischen, keine mit der volkstümlich-griechischen Poesie des Mittelalters. Zu dieser leitet erst die in volksmäfsiger Sprach- und Versform gehaltene byzantinische Litteratur der Verfallszeit hinüber.

Man kann also sagen, dafs die frühzeitige und kurze litterarische Blüte von Byzanz sich daraus erklärt, dafs sie im Grunde nur eine alexandrinisch-hellenistische Nachblüte ist, und als solche möchte ich sie im folgenden betrachtet wissen. Fafst man die byzantinische Litteratur als einen selbständigen geistigen Organismus, so ist ihr schneller Verfall biologisch kaum zu verstehen. Diese Zeit des Verfalles ist andererseits verknüpft mit dem Aufkommen der volkstümlichen Litteratur. Danach würden sich die beiden Perioden der Litteratur von Byzanz als ein Januskopf darstellen: das eine Gesicht blickt in die hellenistisch-alexandri-

nische Vergangenheit, das andere in die modern-griechische Zukunft. Soviel zur allgemeinen Orientierung [15]). Nur das sei noch bemerkt, dafs der Leser in dieser Skizze möglichst wenig mit einzelnen Namen und Tatsachen gelangweilt werden soll, dafs es mir vielmehr nur darauf ankommt, die grofsen Linien der Entwicklung festzulegen. Und dazu genügt es, das Bedeutendste, zur Erkenntnis der Zusammenhänge Notwendigste herauszugreifen.

Das von der byzantinischen Poesie im allgemeinen Gesagte gilt zunächst von der kirchlichen: auch sie hat ihren Ursprung in Alexandria, hier hat die altchristliche Dichtung ihren ersten Höhepunkt erreicht, und von hier aus geht die Entwicklung über Syrien und Kleinasien nach Byzanz. Diesem äufseren Wege entspricht ihre innere Wandlung: Bei den christlichen Dichtern, die auf dem mit antiker Bildung getränkten Boden von Alexandria emporwuchsen, bei Clemens im 2. und Synesius im 4. Jahrhundert waltet noch eine reiche Fülle antiker Phantasie, Schönheitsfreude und philosophischer Bildung. Auch von den grofsen Kirchenvätern des 4. Jahrhunderts, von Basilios und Gregor von Nyssa, von Gregor von Nazianz und Johannes Chrysostomos, die meist aus Kleinasien stammten, kann man sagen, dafs sie noch mit einem Fufs im griechischen Altertum standen; haben sie auch schon einen stark asketisch-theologischen Zug, so verfügen sie doch noch über ein reiches und inniges Naturgefühl, das Erbe der hellenistischen Zeit, das noch Alex. v. Humboldt an ihnen bewunderte. Sie sind sämtlich schon Mönche gewesen, haben sich aber neben ihrem Gottesglauben noch ein gutes Teil antiken Natursinnes gewahrt; die Welt ist ihnen noch kein Jammertal, ihre Weltauffassung noch nicht einseitig transzendent. Das trifft namentlich auf Basilios, Gregor von Nyssa und Chrysostomos zu. Gregor von Nazianz dagegen, der einzige Dichter unter den vieren, gehört schon in die Sphäre von Byzanz, durch seinen äufseren Lebenslauf wie auch geistig: das antike Element weicht in ihm zurück, das christlich-dogmatische und das orientalische drängt sich stärker hervor, wenn auch zunächst nur negativ erkennbar, an rhetorischer Breite und Mangel an Präzision; die religiöse Begeisterung geht mit der künstlerischen Gestaltungskraft nicht immer Hand in Hand. Das einzige, was ihn noch antik erscheinen läfst, ist das sprachliche

und metrische Gewand. Aber das ist nur äufserlich, und auch diese Fessel wird, zum Teil schon von ihm, in der Folgezeit völlig abgeworfen: nachdem mit Synesios noch einmal eine antike Reaktion in der Kirchendichtung erfolgt war, wird vom Ende des 4. Jahrhunderts ab das nunmehr künstliche quantitierende Metrum durch das natürliche, auf dem Wortaccent beruhende rythmische ersetzt. Zugleich vollzog sich die bisher nicht übliche Gliederung der Hymnen in Strophen. Nachdem diese technische Neugestaltung während des 5. Jahrhunderts sich durchgesetzt hatte, ohne dafs es zu bedeutenderen Leistungen kam, nahm die Hymnendichtung im 6. Jahrhundert einen neuen Aufschwung mit Romanos, dem gröfsten Kirchendichter der byzantinischen Zeit, zugleich dem ersten, der orientalische Einflüsse verrät.

Mit dem Niedergang Alexandrias zog sich auch das kirchliche Leben immer mehr nach dem Orient: Syrien und Palästina wurde ein neuer Mittelpunkt des christlichen Lebens, das in zahlreichen Klöstern litterarische Pflege fand, wie in dem Sabbaskloster bei Jerusalem und in dem Sinaikloster, um nur die berühmtesten zu nennen. Die bedeutendsten byzantinischen Theologen, Johannes Klimax, Joh. Moschos, Joh. von Damaskus, sind aus ihnen hervorgegangen; auf syrischen Ursprung wird von einigen auch die neue Form der Hymnendichtung zurückgeführt, und ein Syrer war auch Romanos. Das ist mitbestimmend für den Charakter seiner Poesie. So wahrscheinlich, ja natürlich es ist, dafs er an die älteren christlichen Kirchendichter anknüpfte, die noch auf lange hinaus, besonders in der Homiletik, vorbildlich waren, so merkt man seinen Dichtungen doch an, dafs er einem anderen Kulturkreise angehört; man fühlt, dafs man sich nicht mehr auf dem halbantiken Boden Alexandrias, sondern auf dem biblischen des heiligen Landes bewegt; die anmutige, noch halb hellenische Phantasie eines Clemens und Synesios, die Freude an der sinnlichen Erscheinungswelt bei den Kirchenvätern ist hier einem strengeren, fast asketischen, transzendenten Charakter gewichen; die künstlerische Gestaltungsfreude tritt zurück vor der Fülle des religiösen Stoffes, die Weite der Phantasie vor der Tiefe der Empfindung und dem Ernst des Glaubens; die Hymnen des Romanos scheinen mehr erbaulich als poetisch gewirkt zu haben, wie sie schon der freien rhythmischen Form nach die Mitte halten zwischen Dichtung und

Predigt, zwischen gebundener und ungebundener Rede; es fehlt ihnen das Majestätische der lateinischen und das Zarte der älteren griechischen Kirchenpoesie. Der Geist des Orients macht sich schon in ihnen fühlbar, nicht nur, wie bei Gregor von Nazianz, in oft ermüdender Breite der Form, die allerdings durch den feststehenden, 20 bis 30 Strophen umfassenden Umfang bedingt war, sondern auch in der Anlehnung an Stil und Stoff des Alten Testaments, zumal der Psalmen. Es ist etwas von althebräischem, nicht von altgriechischem Geist, was hier nachwirkt, nur durchsetzt mit dem asketischen, puritanischen Sinn des orientalischen Christentums, dessen Grundlage ja semitisch ist. Auch in den Stoffen verleugnet sich die Einwirkung des Alten Testaments nicht: in sämtlichen Hymnen finden sich zahlreiche Motive daraus eingestreut und zu solchen aus dem Neuen in Beziehung gesetzt: in dem Hymnus auf das Jüngste Gericht werden die darauf anspielenden Prophetenstellen genau wiedergegeben, in dem auf Christi Geburt stellt Maria ihr Schicksal dem der Sarah gegenüber, und die Weisen aus dem Orient vergleichen den Stern mit der Feuersäule, die den Israeliten bei ihrem Auszug aus Ägypten voranging; ihre Reise habe sie so wenig ermüdet wie Habakuk die seinige zu Daniel.

Die Zahl der Hymnen, die Romanos gedichtet hat, soll sich auf etwa tausend belaufen haben; doch sind nur achtzig erhalten und bisher kaum dreifsig herausgegeben. Ihr Stoff schliefst sich meist eng an die biblischen Erzählungen an, aus denen sie einzelne Episoden behandeln: aufser auf die grofsen Feste findet man Hymnen auf die Leidenszeit des Herrn, auf Judas' Verrat, Petri Verleugnung, auf Maria am Kreuz, die Himmelfahrt, ferner Hymnen auf bestimmte Heilige und Apostel, auf die zehn Jungfrauen, die Hure, auf das Jüngste Gericht, die Toten u. s. w. Aus dem Alten Testament sind zu nennen die Geschichte Josephs und die der drei Männer im Feuerofen.

Die Behandlung ist meist die der erzählenden Form unter Einfügung frei erfundener Wechselgespräche, die der Darstellung etwas dramatisches Leben verleihen. Hier und da herrscht ausschliefslich die dialogische Behandlung, so in Petrus' Verleugnung, in dem Psalm auf die Apostel, in denen Jesus selbst redend eingeführt wird, und in der Geburt Christi, wo wir die Ereignisse aus dem Munde der Magier, der Maria und des Jesus-

kindes selbst erfahren. Das Dogmatisch-Lehrhafte, selbst das Theologisch-Spitzfindige drängt sich freilich oft unangenehm auf und droht die nicht zu verkennende religiöse Inbrunst zu ersticken, so daſs manche Stellen den Eindruck einer etwas langatmigen und nüchternen Paraphrase des biblischen Textes machen: der Hymnus auf das Jüngste Gericht gleicht mehr einer Buſspredigt als einer Dichtung und kann sich mit dem gewaltig-erhabenen lateinischen »dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla . . . .« nicht annähernd messen. Auch die häufigen Anführungen der Propheten verringern den poetischen Eindruck und verstärken den erbaulichen. Der noch heute in der griechischen Kirche gesungene Weihnachtshymnus enthält schön empfundene Stellen, stört aber oft durch die starke Hervorhebung der wunderbaren Geburt des Heilands und durch theologische Schrullen. Eine kurze Analyse dieses berühmtesten der Hymnen des Romanos mag zugleich die Stärken und die Schwächen seiner Dichtung zeigen.

Er beginnt mit einer Anrede der Maria an das Kind, in der sie ihre Verwunderung über seine übernatürliche Geburt naiv äuſsert. Mit derselben Frage fallen gleich darauf — künstlerisch nicht sehr geschickt — die inzwischen vor der Tür angekommenen Magier ins Haus. Nach einem Gespräch zwischen Maria und dem Jesuskinde, worin dieses sehr theologisch redet, öffnet sie die Tür und läſst sie ein, wobei an das Öffnen der Tür wieder eine spitzfindige Wortspielerei geknüpft wird. Wie die Magier den Joseph erblicken, wird abermals die heikle Frage der Geburt Jesu von ihnen berührt, worauf Maria Josephs Gegenwart rechtfertigt und sich von den Magiern ausführlich deren Herkunft und ihre Erkundung der Geburt des Kindes erzählen läſst. Sie berichten, daſs sie durch das Ereignis von dem Heidentum der durchreisten Länder erlöst worden seien, daſs sie in Jerusalem nach der Weissagung umsonst gesucht hätten, da die Bundeslade geraubt war, endlich, wie sie mit Herodes und den Pharisäern fertig geworden. Nachdem zum vierten Male die unbefleckte Empfängnis betont worden, geht es, da die Magier von der Reise nicht ermüdet sind, an die Beschenkung. Bei dieser Gelegenheit werden der Maria gottbegeisterte Worte in den Mund gelegt, die zugleich den poetischen Höhepunkt des Hymnus bilden; drei Wünsche soll Jesus seiner Mutter erfüllen

für die drei Geschenke: »Ich rufe dich an für die Lüfte, für die Früchte der Erde, und die auf ihr wohnen; vergib allen, denn durch mich wardst du geboren, ... du machtest mich zu meines Geschlechtes Mund und Stolz; denn mich machte die Erde zum Dach, Mauer und Bollwerk. Auf mich blicken die Verbannten eines Paradieses. Laſs sie des inne werden, daſs durch mich du geboren wardst.« Hiermit könnte der Hymnus schlieſsen; es wird aber noch ein wenig befriedigender Schluſs angehängt, der die Geschenke mit der Flucht nach Ägypten in Verbindung bringt, indem ihr Nutzen von Maria vordeutend gepriesen wird.

Wie man sieht, fehlte es dem Romanos nicht an einer gewissen naiven Phantasie, wie sie ähnlich die italienischen Maler des 15. Jahrhunderts besaſsen. Mit diesen teilt er auch die schlichte Innigkeit des Glaubens, mit diesen aber auch die technische Unbehilflichkeit in der Komposition. Byzantinisch ist schon seine predigerhafte Breite und die Vorliebe für dogmatische Fragen. Verglichen mit den ältesten griechischen Kirchendichtern, läſst er deren farbige Bilderfülle vermissen. Nur selten erhebt sich mit der frommen Inbrunst auch die Phantasie zu gleicher Höhe wie in jener Strophe des Osterliedes, wo die Frauen nach der Rückkehr vom Grabe die jubelnden Worte anstimmen:

Was soll der Kleinmut? Eure Gesichter,
Warum verhüllt ihr sie?
Aufwärts die Herzen!
Christ ist erstanden!
Aufführt den Reigen
Und sprechet also mit uns:
Der Herr fuhr empor,
Leuchtend helle,

Er, geboren
Vor dem Lichtbringer.
Laſst denn das Trauern sein,
Atmet nun selig auf:
Der Lenz ist erschienen;
Blühet nun, Lilien,
Und traget Früchte!

Nicht werdet zunichte;
Laſst in die Hände
Alle uns klatschen
Und sprechen:
Auferwacht ist nun,
Der den Gefallnen
Zur Auferstehung hilft!

Doch solche Offenbarungen eigenen Dichtertums sind nur vereinzelt bei Romanos. Im ganzen hat man das Gefühl, daſs

Stoffliches und Geistiges bei ihm nicht recht ineinander aufgehen, daſs fast immer ein unverbrauchter Rest übrig bleibt, daſs er noch zu sehr mit dem Stoffe ringt, ohne ihn recht zu bezwingen. Dessen wird man sich erst bewuſst, wenn man die Hymnen des Romanos mit denen desjenigen abendländischen Kirchendichters vergleicht, der ihm in seiner geschichtlichen Stellung durchaus entspricht, mit denen des Ambrosius, des »Vaters des lateinischen Kirchengesanges«. Diesem gegenüber erscheint Romanos mehr als Bearbeiter denn als Dichter, er hat weniger persönlichen Anteil an seinen Dichtungen als der Lateiner, es fehlt ihm die feine Natursymbolik des letzteren, als welche z. B. der Hahnenschrei in seinem Morgenhymnus erscheint. Die Hymnen des Ambrosius sind gedrungener, lapidarer im Ausdruck als die schon äuſserlich so viel umfangreicheren des Griechen. Kurz, es ist die Herstellung des richtigen Verhältnisses zwischen Inhalt und Form, die Anpassung dieser an jenen, die dem Lateiner besser gelingt als dem Griechen, und das scheint wieder die Folge zu sein der bei den erstern stärker entwickelten poetischen Gestaltungskraft, die sich wieder aus dem höheren Persönlichkeitsgefühl bei diesen erklären mag, im Gegensatz zu dem byzantinischen Traditionalismus.

Ein endgültiges Urteil über Romanos als Dichter wird übrigens erst dann möglich sein, wenn eine vollständige Ausgabe seiner Hymnen vorliegt. Sicher ist bis jetzt nur so viel, daſs er unter den byzantinischen Kirchendichtern die erste Stelle einnimmt. Der einzige von diesen, der an Romanos einigermaſsen heranreicht, ist der im 7. Jahrhundert dichtende Patriarch Sergios, der die griechische Kirche mit dem einzigen noch bis heute erhaltenen Liede beschenkt hat, dem angeblich bei der Belagerung Konstantinopels durch die Avaren (626) gedichteten sogenannten Akathistos. Dieser Hymnus erfreute sich lange der gröſsten Beliebtheit und wurde nicht nur häufig nachgeahmt, sondern auch ins Lateinische übersetzt (im 17. Jahrh.). Die übrigen Vertreter der Hymnenpoesie, von denen Andreas von Kreta und Johannes von Damaskus die bedeutendsten sind, zeichnen sich durch die feinere Ausbildung der Form und durch die Freude an zierlichen Einzelheiten und Künsteleien aus, lassen aber die Kraft der Empfindung und die Groſszügigkeit der Komposition vermissen. Das biblische Element, das sich noch bei

Romanos so stark fühlbar macht, ist hier schon dem spezifisch byzantinischen gewichen, das Monumentale wird verdrängt durch das Ornamentale, das ja der byzantinischen Kunst ihren eigenartigen Charakter gibt, und der sie in dem Maſse von der groſsen Kunst entfernt, als er sie dem Kunsthandwerk nähert. Bezeichnend ist auch, daſs die vorübergehende Auffrischung der Hymnendichtung nach dem Bildersturm von den Grenzpunkten des Reiches, von Syrien und Unteritalien, ausging, — eine Tatsache, die sehr wichtig ist, weil sie deutlich beweist, erstens, daſs die Frische der poetischen Produktion in Byzanz schon damals zu schwinden begann, und zweitens, daſs an den Peripheriepunkten das geistige Leben stärker pulsierte als in der leicht stagnierenden Hauptstadt. So überwucherte schon im 9. Jahrhundert, als die Hymnenpoesie wieder in Byzanz sich angesiedelt hatte, das rhetorisch-ornamentale Beiwerk den festen Phantasiekern immer mehr, und die ganze Gattung sank schlieſslich zur bloſsen Paraphrase herab. Im 11. Jahrhundert war die Hymnendichtung dem völligen Untergange geweiht, nachdem zugleich mit dem künstlerischen auch das religiöse Gefühl immer mehr abgestumpft und abgestorben war[16].

Fast gleichzeitig mit der Kirchenpoesie, zum Teil in Abhängigkeit von ihr, entwickelte sich die epigrammatische Dichtung. Das Epigramm war diejenige antike Kunstform, die dem byzantinischen Sinn für das Ornamentale und das spielend Geistreiche am meisten entgegenkam und daher auch am stärksten und erfolgreichsten gepflegt wurde; sie entsprach so recht dem Begriff der Kleinkunst, wie sie in der byzantinischen Periode sich ausbildete. Es war ferner diejenige Gattung der Poesie, die auch zeitlich den Byzantinern am nächsten lag: sie knüpfen damit wieder direkt an die Tradition der alexandrinischen Zeit an, in der die Epigrammatik ihre erste Blüte erlebte und zur beliebten Form wurde »für den kurzen Ausdruck eines Urteils über Dichter, Kunstwerke, Künstler, zum Begleitschreiben für Geschenke und Liebesgaben, zum witzigen und satirischen Spiel der Gebildeten und Gelehrten, so dass auch diejenigen, die sonst auf den Ruhm eines Dichters keinen Anspruch erhoben, ein Epigramm zu dichten sich erlaubten«. (Christ.) Ganz so bei den Byzantinern. Daher ist auch der Charakter der alexandrinischen und der byzantinischen Epigrammatiker nicht wesentlich verschieden von-

einander; Agathias, die Kasia, Georgios Pisides, Johannes Geometres, Christophoros von Mitylene erscheinen als die direkten Fortsetzer der Anyte, des Limias, Asklepiades, Posidippos und Leonidas von Tarent, nur daſs der Geist des Christentums einem Teil der byzantinischen Epigrammatik noch ein besonderes Gepräge gibt, so daſs man sagen kann: Die Antike wie das Christentum haben in gleicher Weise auf sie eingewirkt. Schon die Tatsache, daſs die bedeutendsten byzantinischen Epigrammatiker fast ausschlieſslich dem geistlichen Stande angehören, sichert dem christlichen Element in ihren Dichtungen eine Stelle. Freilich hängt dessen Stärke auch ab von der Zeitströmung, in der die Dichter stehen. Es ist daher begreiflich, daſs die ältesten und die jüngsten der byzantinischen Epigrammendichter, Agathias im 6. und Johannes Geometres im 10., sowie Christophoros von Mytilene im 11. Jahrhundert, dem Einfluſs der Antike in weit höherem Maſse ausgesetzt waren als die zwischen ihnen stehenden Dichter des 7. bis 9. Jahrhunderts, des Georgios Pisides und des Theodoros Studites. Im 6. Jahrhundert wirkte das Altertum noch lebendig nach, und im 10. und 11., wo die Antike wieder in demselben Maſse an Schätzung gewinnt, als die religiöse Dichtung an innerer Kraft einbüſst, wird auch die Poesie wieder für das Altertum empfänglicher, ohne freilich den daraus entstehenden Zwiespalt zwischen Heidentum und Christentum zu überwinden. Es ist daher auch kein Zufall, daſs der erste und der letzte Epigrammatiker, Agathias und Christophoros, Laien, nicht Theologen waren. Das unter dem Einfluſs des Bildersturmes stehende 7.—9. Jahrhundert aber stand ganz in dem Dienste des Christentums, und in dieser Zeit blühte daher auch eine spezifisch christliche Epigrammatik empor, die am originellsten von Th. Studites in seinen Epigrammen auf das Klosterleben, sowie von der byzantinischen Anyte, der Nonne Kasia, ausgestaltet wurde.

Die Hauptphasen der byzantinischen Epigrammatik lassen sich danach am besten veranschaulichen an ihren drei Vertretern Agathias, Th. Studites nebst Kasia und Joh. Geometres. Der erste, noch ganz ein Nachläufer der hellenistisch-alexandrinischen Litteratur, besonders des Nonnos, zierlich, geistvoll, zuweilen rokokoartig geziert, rhetorisch, ohne rechte innere Kraft. Der zweite, ein Mönch, voll Inbrunst für das klösterliche Leben,

voll Ernst und frommer Begeisterung, schlicht und knapp in seinen Versen, selbständig in Erfindung und Form, frei von antikem Ballast, ein liebevoller Beobachter des Lebens und der Natur, voll Gemüt und Wärme und ungekünstelter Natürlichkeit. Seine Klosterepigramme sind kulturgeschichtlich von hohem Reiz, weil sie uns den ganzen Beamtenstab eines byzantinischen Klosters vorführen vom Abt bis herab zum Krankenwärter und Pförtner, und weil sie zugleich einen Begriff geben von dem Korpsgeist, dem Zusammengehörigkeitsgefühl, der zu Studites Zeit in den Klöstern herrschte, oder den er doch durch seine versöhnlichen und jeden zu seiner Pflicht ermunternden Verse aufrechtzuerhalten suchte. Um ein Beispiel zu geben, wendet er sich also an den Küchenmeister:

Dein Amt ist knechtlich, doch der Lohn ist grofs,
Die Arbeit schmutzig, aber tilgt die Sünde.
Jetzt brennt das Feuer dich, einst dich zu schonen.
Drum spute dich, geh munter in die Küche,
Zünd früh das Feuer an, wasch ab die Teller
Und koch für deinen Bruder wie für Gott;
Salz mit Gebet das Mahl wie mit Gewürzen,
Damit des alten Jakob Segen dich begleite
Und freudig du vollendest deine Bahn.

(Baumgartner.)

Und neben ihm steht die Gestalt der sinnigen Nonne K a s i a, die einst durch ihren Freimut den Kaiserthron verscherzt hatte und nun in der Stille des selbsterwählten Klosterlebens in tiefen und geistvollen Epigrammen ihre Anschauungen über Glück, Reichtum und Ruhmsucht, über Anmut und Schönheit, Sitte und Leben im Kloster niedergelegt hat. Sie erscheint darin als »eine eigenartige, kluge Frau, die Zartheit der Empfindung und tiefe Religiosität mit energischer Offenheit und einiger Neigung zu weiblicher Medisance verbindet.« (Krumbacher). Der d r i t t e, eine Vereinigung gleichsam der beiden vorigen, eine religiöse Natur und doch empfänglich für das griechische Altertum, zumal für seine Philosophie, universell und vielseitig in seiner Bildung: »neben Epigramme auf alte Dichter, Philosophen, Rhetoren und Historiker . . . stehen friedlich Sinngedichte auf berühmte Kirchenväter, Kirchendichter und Heilige . . .« Er ist ebenso weltlich

wie geistlich gesinnt, doch in der Behandlung gleichzeitiger und weltlicher Stoffe und eigener Erlebnisse glücklicher als in der von geistlichen und antiken.

Im 11. Jahrhundert wird das Epigramm zur höchsten formellen Vollendung geführt, aber zugleich, ähnlich wie die kirchliche Dichtung, auf die Spitze getrieben, veräußerlicht und verflacht. Nach Christophorus von Mytilene und Johannes Mauropos, also im 11. Jahrhundert, ist auch diese Quelle der Kunstpoesie versiecht [17].

Eine dritte gleichzeitige Gattung der Poesie bildet das panegyrische Lobgedicht oder Enkomion zur Verherrlichung von Herrschern und ihrer Taten oder denkwürdiger Gegenstände und Ereignisse. Sein Ursprung liegt, wie der des Epigramms, von dem es nur eine Spielform ist, in der alexandrinischen Zeit. Es ist ursprünglich beschreibender Art. So besitzen wir aus frühbyzantinischer Zeit Beschreibungen von Gebäuden, Statuen, Weltkarten u. s. w. Dann vollzog sich eine Vermischung des Epischen mit dem Panegyrischen, wie sie besonders durch Statius (um 200 n. Chr.) vertreten wurde und, auf oströmischen Boden verpflanzt, unter Justinian und Heraklios eine erneute Pflege fand. Unter jenem war es Paulus Silentiarius, der zur Einweihung der Sophienkirche, unter diesem der schon als Epigrammatiker genannte Georgios Pisides, der von dem Siege des Heraklios über die Perser begeisterte Festgedichte verfaßte. In beiden, besonders dem ersteren, stehen nicht die Ereignisse, sondern die Personen im Vordergrunde, die ganz nach Art orientalischer Fürsten verherrlicht werden, indem die Darstellung an sie selbst gerichtet ist, während die ausführlichen Beschreibungen historischer Ereignisse nur den Rahmen bilden oder doch in unmittelbare Beziehung zur Person des Kaisers gesetzt werden. Man höre die folgende Stelle aus dem Gedicht des Silentiarius, wo der Ruhm der Sophienkirche zu Gunsten des Kaisers über alles erhoben wird:

Weiche nun, Roms Kapitol, o weiche dem höheren Ruhme!
Denn mein Kaiser hat, traun, dies Wunder so weit überboten,
Als der allmächtige Gott dem Götzen von Stein überlegen.
Darum will ich, daß du, goldglänzende Halle, dem Herrscher,
Ihm, dem zeptergeschmückten, hellschallend sein Loblied zurücktönst.
(Baumgartner.)

In ähnlich weihräucherndem Tone verfaſste im 10. Jahrhundert ein Mönch Theodosios ein über tausend Verse umfassendes Gedicht auf die Einnahme Kretas durch Nikephoros Phokas. Es ist kulturgeschichtlich doppelt interessant, einmal durch die höfisch-devote Haltung des Klerus dem Kaiser gegenüber, dann durch seine dünkelhafte Altertumsfeindlichkeit: der Verfasser konnte es noch wagen, um sein Werk und das Ereignis, dem es gilt, in ein günstiges Licht zu stellen, dem alten Homer einen Fuſstritt zu versetzen:

Du aber, Schlachtenraſsler, lärmender Homer,
Der zum Erhabnen du das Winzige aufblähst,
Mach' uns nichts vor! Sprich ruhig und bescheiden.

(Baumgartner.)

So beginnt das Gedicht. Und doch hätte der armselige Poet in der epischen Technik so gut wie alles von seinem verachteten Vorgänger lernen können. Denn der Hauptinhalt besteht nicht in der Schilderung des Feldzuges, sondern in hohlen Lobreden auf den Kaiser. So überwiegt in dieser aus dem alten Kunstepos entstandenen Gattung die persönliche Rücksicht fast völlig das sachliche Interesse, und im 12. Jahrhundert verflüchtigt sich dieses immer mehr, so daſs der Kern der historischen Tatsachen sich in allgemeine Andeutungen auflöst und das Ganze zur charakterlosen Speichelleckerei bettelnder Höflinge herabsinkt. So hat der in der Komnenenzeit lebende Betteldichter Theodor Prodromos das Verfassen von Lobgedichten fabrikmäſsig betrieben. Auch hierfür bildet also das 12. Jahrhundert einen Abschluſs der Entwicklung [18]).

Dieses Jahrhundert bezeichnet überhaupt einen wichtigen Wendepunkt in der Entwicklung der byzantinischen Kunstpoesie: während die das 6. bis 11. Jahrhundert ausfüllende und beherrschende kirchliche und epigrammatische Dichtung eine Art Blütezeit darstellte, aber bald in sich selbst erstarrte und daher keiner Weiterbildung fähig war, treten im 12. Jahrhundert Dichtungsformen auf, die zwar einen Verfall der Poesie bezeichnen, indem sie dieser keinen neuen Lebensgehalt, höchstens eine neue Form geben, gerade hierdurch aber die spätere Entwicklung vorbereitet haben, wie auch dadurch, daſs sie der teils christlichen,

teils aristokratisch-gelehrten Litteratur der ersten Periode nun eine weltlich-demokratische gegenüberstellen.'

Diese **zweite** Periode wird nun charakterisiert durch den rapiden Verfall alles dessen, was die Vorzüge der ersten bildete: Verfall der Religion, der Moral, des Geschmacks, der Kraft. Über der vorigen Periode lag noch ein schwacher Abglanz der ästhetischen Kultur des Altertums; den eigentlichen Lebensinhalt gab ihr das Christentum. Das Reich hatte im elften Jahrhundert auch politisch seine höchste Ausdehnung erreicht: Byzanz gebot über zwei Erdteile, seine Flotte war seine Hauptstärke, sein Handel beherrschte Europa und Asien. Das wurde jetzt alles anders: die barbarischen Elemente, die das Reich erfüllten, gewannen die Oberhand über das immer schwächer werdende griechische; das Christentum war keine lebendige Macht mehr, die Geister waren unter dem Gifthauch des Orients erschlafft, die ohnedies nicht sehr lebendige Phantasie vertrocknet; dazu kam der Stofs, den der schwankende Bau des Reiches durch die auch im Osten drohend anwachsende Seemacht von Genua und Venedig empfing, erst wirtschaftlich, dann auch politisch, — kurz, der Verfall kündigt sich an auf allen Gebieten, nicht zuletzt auch im geistigen Leben, in der Litteratur.

Eklektische Nachahmung ist das Losungswort für diese armselige Zeit, wenigstens in ihren gröfseren Produkten; die Zeit bot noch weniger künstlerischen Rohstoff als früher, die innere Fühlung mit dem Altertum war verloren gegangen, die religiöse Stimmung war verraucht, die epigrammatische Kleinkunst hatte sich ausgelebt, was blieb da weiter übrig, als dafs man sich zu den geliebten alexandrinischen Ahnen zurückwandte und auf dem Felde zu ernten suchte, wo jene am meisten gesäet hatten und wo es dem entnervten, ideallosen Geschlecht am wohlsten wurde, auf dem Felde des erotischen Romans. Wie dieser ein reines Kunstprodukt blieb, so auch die geistliche Dichtung; das einzige geistliche Werk dieser Zeit lehnt sich bewufst an heidnische Vorbilder an. Daneben brachte dann das zunehmende Elend der Zeit noch andere charakteristische Dichtgattungen an die Oberfläche, mehr der Not als dem eigenen Triebe entsprossen, nicht von den Höhen des Lebens, sondern aus der Tiefe des Volkes hervor: bettelnde Geistesproletarier,

gottlose Spötter und Unheil ahnende, warnende Propheten drängen sich jetzt durcheinander und erheben ihre Stimme.

Der byzantinische Roman scheint ganz den Bedürfnissen der damaligen Lebemänner angepafst zu sein; er ist eine verschlimmerte Auflage des alexandrinischen Sophistenromans, ebenso schlüpfrig, nur noch roher und barbarischer; er hat nur kulturgeschichtliches Interesse, litterargeschichtliches nur insoweit, als er zeigt, wie jene Romanschreiber zu Werke gingen, und weil die ersten Erzeugnisse der volkstümlichen Muse, wenn auch zum Glück nur in der äufseren Form der Anlage, an ihn anknüpften. Die Sprache ist noch ganz die geschraubte, spätere byzantinische Gräzität, die Form mosaikartig zusammengesetzt, künstlich, voll von technischen Fehlern, ohne jede Komposition und eigene Erfindung. Seine Hauptvertreter sind der Allerweltsdichter Theodor Prodromos, Eustathios Makrembolites und Niketas Eugenianos. Alle drei sind unzertrennlich: das Vorbild zu des letzteren »Drosilla und Charikles« wie zu des Makrembolites »Hysmenias und Hysmene« sind die Liebesromane der Alexandriner Achilles Tatios und Longus, während des Prodromos »Rodanthe und Dosikles« die äthiopischen Geschichten des Heliodor zu Grunde liegen. Aufserdem war Prodromos von Makrembolites, Eugenianos von Prodromos »inspiriert«, so dafs man sich denken kann, was für jeden Originelles übrig blieb. Anlage und Inhalt ist denn auch in allen diesen drei Mifsgeburten alexandrinisch-byzantinischer Décadence so ähnlich wie nur möglich: Raub der Geliebten, Trennung durch Seeräuber, wunderbare Wiedervereinigung bildet das klapperdürre Gerippe dieser »Dramen«, wie die Byzantiner den Roman sakrilegisch nannten. Dieses Gerippe wurde dann mit Fetzen von der eigenen Phantasie der Verfasser überkleidet, und wo diese nicht reichten, stopfte man die Lücken mit Stellen aus Homer und Euripides aus, ganz wie es der Verfasser des uns bald begegnenden gleichzeitigen religiösen Dramas vom »Christus patiens« gemacht hat. Auch dessen kraftlose Klagereden kehren als ein untrügliches Zeichen der geistigen Erschlaffung in diesen »Romanen« wieder, besonders häufig bei Niketas Eugenianos, dem Jüngsten dieses Kleeblattes. Die durchaus gerechte Charakteristik, die E. Rohde dessen Machwerk zu teil werden läfst, wenn er sagt: »Ein origineller Zug begegnet auch hier nirgends; vielmehr stiehlt Niketas seine Redeblumen und

galanten Wendungen sich sehr unbefangen überallher zusammen, aus den Anakreonteen, den bukolischen Poeten, dem Musaeos, den Epigrammatikern der Anthologie, auch aus Heliodor und Longus, zumal aber aus Achilles Tatios,« — diese Charakteristik trifft auch auf die übrigen Produkte dieser Trias zu. Und den Inhalt hat ebenfalls Rohde am besten gekennzeichnet als eine »Mischung von süfslicher Ziererei und wahrhaft ungeschlachter Roheit des Wesens«. Wenn auch Makrembolites und Eugenianos mehr Weibisch-Süfsliches, Prodromos mehr Gladiatorenhaftes an sich hat, in einem Punkte stimmen sie alle überein: wo sie einmal originell sind, da sind sie auch roh. Dafür nur ein paar Proben: Makrembolites schildert den Helden seines Romans als einen echten Schlemmer, der seinen Liebeskummer mit Essen und tüchtigem Trinken niederkämpft; denn, sagt er weise, eine reichliche Kost verlangt auch entsprechendes Getränk. Das ist aber immer noch glimpflich. Schlimmer treibt es schon der ungeschlachte Prodromos. Da wird die Trennung zweier Geliebten anschaulich verglichen mit einem Ochsen, den man lebend in zwei Teile schneidet, oder das von den Rudern gepeitschte Meer mit einem alten Weibe, dessen vom Weinen nasse Backen geohrfeigt werden, wobei sie heult, schreit und spuckt. Den Gipfel raffiniertester zynischer Gemeinheit aber hat Niketas Eugenianos erklommen. Er schildert nicht nur in abstofsendster Weise den Tanz eines betrunkenen alten Weibes, sondern läfst auch den Liebhaber der Drosilla dieser eine offenbar sehr galant gemeinte Schmeichelei für ihre Schönheit sagen, aber mit einem so ausgesucht unästhetischen und unmoralischen Bilde, dafs es sich nur andeuten läfst. Der »Dichter« will sagen, Gott Amor habe ihr schon vor der Geburt eine milchweifse und rosenrote Farbe verliehen und mutet ihm, um das zu erklären, eine Manipulation zu, die selbst unsere Frauenärzte nur im äufsersten Falle anwenden . . . Man wird angesichts dieser Beispiele verrohter und schmutziger Phantasie dem Vergleich dieser Auswüchse des griechischen Romans mit den Machwerken der zweiten schlesischen Schule unserer Litteratur, eines Lohenstein und Hoffmannswaldau, nur zustimmen können. Es waren keine Griechen, sondern Barbaren, die das ehrwürdige Gefäfs der griechischen Sprache zur Ablagerung der widerlichen Ausgeburten ihrer Phantasie mifsbrauchten.

Eine Stilblüte mag schliefslich noch diese Charakteristik vervollständigen. An einer Stelle des Romanes von Makrembolites heifst es bei der Schilderung eines Trinkgelages: »Die Jungfrau schenkt nun, wie üblich, ein, ich aber trinke wie nicht üblich, und trinkend trinke ich nicht, und nicht trinkend trinke ich Liebe; es trinkt Sosthenes und endlich ich, da mir auch Panthia zutrank, und trinkend drücke ich mit dem Fufse den Fufs der Jungfrau, sie aber, mit der Zunge schweigend, spricht mit Gebärden, und sprechend schweigt sie.« Man sieht, es ist nicht zu viel gesagt, wenn E. Rohde den Makrembolites einen wahnsinnig gewordenen Achilles Tatios nennt.

Es waren erbärmliche Dekadenten, ohne künstlerische und sittliche Ideale, die nur dem niedrigsten Genusse des Augenblickes nachjagten, die sich zu ihren immerhin schon epigonenhaften alexandrinischen Vorgängern verhielten wie etwa die Helden eines Variététheaters zu den Darstellern einer ernsten Bühne. Es war die völlige Bankerotterklärung aller Phantasie, aller grofsen Kunst und das Kleben am Niedrigen, »am schalen Zeuge«, was diesen Produkten zum Dasein verholfen hat[19]).

Wie es mit dem religiösen Bedürfnis dieser gesunkenen Zeit bestellt war, lehrt nicht nur das fast völlige Fehlen geistlicher Poesie, sondern auch das rein äufserliche Verhältnis, in dem das einzige gröfsere Werk geistlichen Charakters zum Geist des Christentums steht, nämlich das im 11. oder 12. Jahrhundert verfafste sogenannte Passionsspiel des »Christus patiens«. Schon die Tatsache, dafs dieses geistliche Drama das einzige seiner Art ist, mufs auffallen und beweist zur Genüge, dafs für die im abendländischen Mittelalter so reich entwickelte geistliche Dramatik Byzanz kein Boden war. Die Gründe dafür wurden bereits in der Einleitung auseinandergesetzt, und der Charakter dieses Produktes kann das Gesagte am besten illustrieren. Ferner ist es auffällig, dafs gerade diese Zeit gänzlichen künstlerischen und sittlichen Verfalls ein religiöses Drama hervorgebracht haben soll. Sie wird gewifs am wenigsten danach verlangt haben. Sieht man nun genauer zu, so bemerkt man auch, dafs dieses angebliche Mysterienspiel weder ein Drama ist noch eine Darstellung der Leiden des Herrn, noch ein aus christlichem Geiste heraus geborenes einheitliches Werk.

Von dramatischer Komposition und Handlung ist keine Rede; es wird fast nur gesprochen; Berichte von Boten und Klagen füllen den Hauptinhalt aus; obwohl das Spiel mit dem Gang nach Golgatha beginnt und mit der Erscheinung des Auferstandenen endet, werden nirgends die einzelnen Phasen des Leidensweges in solchen Bildern zu verkörpern gesucht, wie man sie aus dem Oberammergauer Passionsspiele kennt. Alle die ergreifenden und wirksamen Szenen, die der Kreuzigung vorangehen, sowie diese selbst werden nur durch Boten geschildert, während die Kreuzabnahme und die Erscheinung allein zwei Drittel des Ganzen ausfüllen. Es ist eben weder ein Volks- noch ein Kunstdrama, sondern ein Buchdrama, eine dialogisierte Erzählung.

Das dramatische Moment wird ferner dadurch gänzlich ausgeschaltet, dafs nicht Christus, sondern Maria und ihre Klagen im Mittelpunkte stehen; es ist also eine Art dramatisierter Marienklage. Mit dieser Maria kann man aber nicht menschlich empfinden, weil sie so gar nichts von dem Wesen einer Gottesmutter an sich hat, überhaupt kein einheitlich konzipierter Charakter ist, sondern ein litterarisches Mosaikbild, zu dem die verschiedensten Frauen- und sogar Männergestalten der antiken Tragiker einzelne Züge hergeliehen haben: in dem einleitenden Monologe hält sie sich an Worte der Amme in Euripides' »Medea«, sowie an andere aus den »Troerinnen« und der »Hekabe«; den Bericht des Verrates Jesu empfängt sie mit Worten aus Sophokles' »Elektra«; die unablässigen Klagen, in die sie ausbricht, lehnen sich bald an Worte des Theseus im »Hippolytos«, bald an die der Medea, bald an die der Io in Aeschylos' »Prometheus« und an solche des »Rhesos« und der »Bakchen« des Euripides an u. s. w.

Eng zusammen hiermit hängt der dritte, schwerste Mangel dieses Kunstproduktes: es ist ein weder von künstlerischem noch von religiösem Empfinden beseeltes Werk. Es hat geradezu etwas Seelen- und Charakterloses. Wie die Gestalt der Maria, so ist das Ganze äufserlich zusammengestückt: von den 2640 Versen, aus denen es besteht, ist fast ein Drittel antiken Dramen, mit Vorliebe denen des Euripides, entlehnt. Dazu kommen noch die zahlreichen Partien, die nach dem Alten und Neuen Testament

bearbeitet sind, sowie gewiſs so manche, die auf noch unbekannten Quellen beruhen, so daſs dem vielgewandten Verfasser gewiſs nicht allzuviel zufällt. Dieses skrupellose Wuchern mit fremdem Gut macht sich besonders im letzten Teile unangenehm fühlbar, wobei noch das ganz äuſserliche Durcheinander heidnischer und christlicher Elemente peinlich berührt: weit ausgesponnene Bearbeitungen der Evangelien wechseln mit ganzen Stellen aus Euripides. Selbst die Evangelienberichte werden nicht nach ihrer inneren Wirkung ausgewählt, sondern auf Kosten derselben ganz rationalistisch miteinander in Einklang zu bringen gesucht.

Dieses Verfahren ist bezeichnend für das religiöse Empfinden der damaligen Byzantiner. Es ist jener selbst von den heutigen Griechen noch nicht ganz überwundene Zwiespalt zwischen Heidentum und Christentum, der die byzantinische Kultur seit dem Wiederaufleben der Altertumsstudien durchdringt, ein Zwiespalt, der ganz im Gegensatz zur italienischen Renaissance weder dem antiken noch dem christlichen Geist recht frommte. So hat die Gestalt der Maria mit ihren kleinmütigen Klagen etwas geradezu Unchristliches; sie schwankt haltlos zwischen Verzweiflung und Zuversicht hin und her, doch so, daſs immer die erstere Siegerin bleibt, wodurch diese Maria mehr einer unglücklichen Geliebten als der Mutter des Herrn gleicht. Ebenso unchristlich ist die maſslose Wut, in die sie gegen die Feinde und Verräter ihres Sohnes wiederholt ausbricht.

Unter den wenigen Szenen, die dem Verfasser wahrscheinlich selbst zuzuschreiben sind, und die von reinerem christlichen Gefühl zeugen, ist bezeichnenderweise eine der schönsten diejenige, in der nicht Maria, sondern Christus den Mittelpunkt bildet, und die eine schon von Romanos behandelte Szene darstellt, die Entsühnung des Verleugners Petrus durch den Herrn. Vom Chor auf die Klagen Petri aufmerksam gemacht, tröstet diesen

Maria.

Was weinst du, Petrus? — Schlimmes zwar vollbrachtest du,
Doch von der Gnade ausgeschlossen bist du nicht.
Verzeih ihm, Sohn, geliebtes Kind, du Wort des Herrn!
Die Sünd' entkeimt der menschlichen Gebrechlichkeit!
Er fehlte, weil er zagte vor des Volkes Wut.

Christus.

Geh hin in Frieden, hehre Mutter, reine Magd!
Weil du für ihn gebeten, lös' ich Petrus' Schuld.
Gehorcht' ich deinen Worten doch von jeher schon
Um deines heilig-frommen Sinnes willen gern.
Und nicht nur dessen denk' ich, was du selbst vermagst:
Bufsfert'gen Tränen weigr' ich nicht der Gnade Lohn,
Der Sünde Fesseln lösen sie mit Wunderkraft.
Dich aber mahn' ich: hege keinen Groll,
Auch gegen die nicht, die mich frevelnd hier erhöht.

Maria.

O deines milden, ewig gnadenreichen Sinns!
Im Drang der Qual auch wirst du dem Geschlecht nicht feind,
Zürnst denen nicht, die ruchlos dich ans Kreuz erhöht.

Hier fällt einmal ein Abglanz Jesu auf Maria, die im übrigen, wenn sie nicht antike Allüren annimmt, leicht in Roheit der Empfindung — d. h. die des damaligen Byzanz — verfällt. So ordnet sie mit wenig weiblichem Takt die Kreuzabnahme in folgender Weise an:

Nimm ihn herab jetzt, Joseph, teuerwerter Greis;
Empfang' den Sohn in deinen Armen, zieh ihn her
Zu dir; umfass ihn nun und richt empor den Leib,
Das Haupt ihm auch, den Nacken stütze mit dem Arm
Dort von der Rechten; — haltet ihm die Seiten hoch.

(Ellissen.)

Der »Christus patiens« ist als Ganzes genommen ein treues Spiegelbild der weibischen, gefühlsrohen Zeit, in der er entstanden ist. Die trostlose Verzagtheit, der ungesunde Skeptizismus und der zerfliefsende, wühlende Schmerz der Maria, — das war auch die Stimmung der ganzen damaligen Generation von Byzanz. Es fehlte ihr an der siegreich überwindenden Glaubenskraft und infolgedessen auch an der künstlerischen Lebens- und Gestaltungsfreude. Dem Skeptizismus auf der einen entspricht ein geistloser Eklektizismus auf der anderen Seite. Es liegt wie eine geistige Müdigkeit auf dieser Ausgeburt des schlimmsten Epigonentums, ähnlich wie auf den mageren Gesichtern der gleichzeitigen byzantinischen Miniaturbilder ein kläglicher, verkümmerter und matter Ausdruck. Das religiöse Feuer eines Romanos war unter dem Schutte der Antike verglommen, und diese selbst war tot, kein grofser Geist kam, ihr neues Leben einzuhauchen; man

sammelte mühsam die einzelnen Glieder, aber sie fügten sich nicht mehr zu einem blühenden Körper [20]).

Wenn also die Byzantiner dieser Periode in den umfangreichen und erhabenen Gattungen der epischen und dramatischen Poesie sich als durchaus unfähig und unfruchtbar erwiesen, so hat sich dafür die ihrem nüchternen, rationalistischen Wesen mehr zusagende und an ihr künstlerisches Vermögen weniger hohe Anforderungen stellende satirische und didaktische Dichtung in den letzten Jahrhunderten des Reiches um so üppiger entwickelt. Ihre notwendige Voraussetzung fand diese in dem Verfall der öffentlichen Moral, in dem Mangel an Idealen und in der Zunahme kriechender Gesinnungslosigkeit, wie sie ihren Ausdruck fand in der höfischen Devotions- und Bettelpoesie.

Rein litterarhistorisch kann man diese ganze Litteratur kaum noch als gelehrt-byzantinisch bezeichnen: sie ist in Stoff und Form durchaus verschieden von dieser; es fehlen ihr sowohl die antiken Reminiszenzen wie auch die antikisirende äufsere Form in Grammatik und Metrik. Darin nähert sie sich bereits dem neugriechischen Charakter: ihre Sprache ist, wenn auch nicht rein, so doch stark volksmäfsig gefärbt, und alle ihre Produkte, die man daher auch vulgärgriechisch nennt, sind die ältesten litterarischen Zeugnisse in neugriechischer Sprache. Ihre Versform ist weder die der kirchlichen noch die der profanen Kunstlitteratur, sondern eine gänzlich neue, die sog. politische oder bürgerliche, im Gegensatz zu der gelehrten. Dieser Vers, der für die ganze neugriechische Volkspoesie charakteristisch ist, hat in seiner Einförmigkeit und in seinem Bau einige Ähnlichkeit mit dem französischen Alexandriner. Im Deutschen begegnet er u. a. in dem Liede: »O Tannebaum, o Tannebaum, wie grün sind deine Blätter.« Der Ursprung dieses Verses ist noch dunkel.

Trotz dieser formellen Neuerungen gehört aber die genannte Dichtungsart kulturgeschichtlich — und das ist für uns mafsgebend — noch ganz zur byzantinischen Litteratur; ja, in Denk- und Empfindungsweise zeigt sie jetzt erst so recht den byzantinischen Menschen mit allen seinen schweren Charakterfehlern, die wir mit dem Begriff »byzantinisch« zu verbinden gewohnt sind. Es ist daher ein seltsames Zusammentreffen, dafs trotz dieses offenbaren Niederganges der byzantinischen Litteratur

sich dennoch in ihrer äufseren Form eine neue Zeit vorbereitet, die sich dieser Form bemächtigt und sie mit ihrem eigenen Wesen erfüllt. Das Folgende stellt sich also dar als die Litteratur einer Übergangszeit: in ihrem Wesen noch ganz byzantinisch, ist sie in ihrer Form schon ganz volksmäfsig[21]).

In der satirischen Poesie der Byzantiner erkennt man leicht ihren Vorläufer in der alexandrinischen Periode wieder. Wie in dieser, z. B. bei Lukian, so ist es auch bei ihnen nicht die ernste Satire, sondern die Parodie, welche sich besonderer Pflege erfreute. Denn die strafende, luftreinigende Satire eines Archilochos, Lukrez oder gar eines Rabelais und Cervantes darf man in jenen Zeiten nicht erwarten. Dazu fehlte es ihnen doch an den mutigen, überlegenen und weitblickenden Geistern. Überhaupt gewinnt man den Eindruck, dafs es den Byzantinern weniger um die Besserung der bestehenden Zustände als um ihre Verspottung, eben aus blofser Freude am Spotten und Lächerlichmachen, sowie am Parodieren und Karikieren zu tun war. Auch sind es dann meistens Äufserlichkeiten von Einrichtungen oder Personen, die mehr oder weniger hausbacken parodiert werden; an die Geifselung der zahlreichen inneren schweren Schäden des Reiches und seiner Menschen hat sich niemand gewagt. Auch ist es bezeichnend, dafs selbst unter diesen zahmen Satirikern nicht ein Geistlicher zu sein scheint, soweit die meist anonym überlieferten Produkte dieser Gattung beurteilen lassen.

Die Freude am burlesken Spott äufsert sich in Byzanz schon früh durch öffentliches Absingen roher Gassenhauer, die auf bestimmte Schwächen von Herrschern gemünzt waren. So hat schon im 6. Jahrhundert der Pöbel den Kaiser Maurikios wegen seiner zahlreichen unehelichen Kinder mit einem solchen Spottgedicht bedacht, welches folgendermafsen lautet:

Eine Kuh hat er gefunden, appetitlich, zart gebaut,
Und wie's junge Hühnchen hat er über sie sich hergemacht;
Kinder machte er nun zahlreich wie der Tischler Hobelspäne.
Niemand aber darf sich mucksen, allen hat er's Maul gestopft.
Heil'ger Vater, heil'ger Vater! Furchtbar und gewaltig gar!
Gib ihm eins doch auf den Schädel, dafs er nicht zu üppig wird!
Dann will ich den grofsen Ochsen bringen ihm zum Opfer dar.

(Krumbacher.)

Diese Sitte, Herrschern Spottlieder zu singen, scheint orientalischen Ursprungs zu sein. Wenigstens ist aus der arabischen Litteratur ein fast gleichzeitiges Gedicht auf den Kalifen Abûbekr bezeugt (vgl. Brockelmann, Geschichte der arab. Litt., S. 60). Auch in diesem wird die Tochter des Kalifen mit einer jungen Kuh verglichen.

In die Litteratur dringt das satirische Element, wie gesagt, erst seit dem 12. Jahrhundert, wo der uns schon bekannte Grammatikus und Hungerleider Prodromos in ähnlich derber Manier ein lüsternes altes Weib und einen alten Langbart in je einem Gedicht verspottet. Besonders in der Form sogenannter Tiergeschichten waren solche satirischen Anspielungen beliebt. Da werden auf einer Festversammlung von Vögeln, die in Streit geraten und sich beschimpfen, Hiebe gegen soziale Schwächen ausgeteilt: ein Strandläufer nennt den Fasan einen vornehmen Junker, dieser beschuldigt jenen, er könne seine Schulden nicht bezahlen. Gegen die Geistlichkeit und die Sucht, ihr anzugehören, richtet sich das stolze Gebaren der Henne mit ihren Jungen, die alle für den geistlichen Stand bestimmt seien. Eine unfreiwillige Charakteristik der byzantinischen Überhebung und Selbstgefälligkeit bildet darin die Verspottung der fremden, barbarischen Völker des Reiches: Spitznamen wie Tatarenschädel, Bulgarensprößling, Kapuzenfranke sind allgemein. Oder die verhaßte römische Kirche muß herhalten: so rühmt sich das Schwein, daß die Frankenpriesterlein mit seinen Borsten Weihwasser sprengten (als ob dazu gerade byzantinische Schweine ihre Borsten gelassen hätten!). In einem anderen Gedichte, das eine Versammlung von Baumfrüchten schildert, wird die byzantinische Bureaukratie und Hierarchie zur Zielscheibe des Spottes gemacht, doch wieder in durchaus harmloser Weise, ohne das Verderbliche dieser Zustände an der Wurzel zu treffen.

Wenn etwas in dem Byzanz der letzten Jahrhunderte der Besserung und Aufrichtung bedurfte, so war es das sittlich-religiöse Leben und der geistliche Stand in ihrem Verhältnis zueinander; denn man kann sagen: je mehr dieser äußerlich zunahm, um so mehr nahm jenes ab. Wie weit man jedoch davon entfernt war, das Verhängnisvolle dieser Lage zu erkennen, wie tief das religiöse Gefühl gesunken war, das lehrt eine merkwürdige,

kulturgeschichtlich ganz alleinstehende Ausgeburt von Poesie, nämlich die bewufste oder unbewufste Parodierung religiöser Dichtungen in Form oder Inhalt. So sehr scheint das verständnislose Herplappern und Absingen von Kirchenhymnen Allgemeingut geworden zu sein, dafs man es für praktisch hielt, diese als willkommene Memorierformen für allerlei profane, wissenschaftliche und didaktische Traktate zu benutzen, so für meteorologische, medizinische, grammatische, orthographische, mythologische Stoffe, die man alle skrupellos in das abgetragene Gewand der Kirchenpoesie hüllte. Die Geistlichkeit selbst scheint dabei am wackersten mitgeholfen zu haben, wie der Bischof Niketas von Serrae im 11. Jahrhundert, der diese Produktion fabrikmäfsig betrieb. Hat man doch selbst einen Traktat über den Urin aufgefunden, der in diese Form gegossen wurde!

Es ist daher nicht zu verwundern, wenn man auch zu bewufsten Parodierungen heiliger Lieder und Handlungen überging. Den Anfang damit machte der Minister und Höfling Michael Psellos, der sich als Mönch zur Disposition gestellt hatte und, von einem Klosterbruder heftig angegriffen, weil er bald wieder dem Klosterleben entsagte, diesen Angriff in Form eines Kirchenliedes erwiderte, worin er den Mönch in der unflätigsten Weise als Trunkenbold schilderte. Die Satire wirft zugleich ein bedenkliches Licht auf die Zustände in den byzantinischen Klöstern.

Eine frivole Verherrlichung des Rebensaftes, die stellenweise an Gotteslästerung streift, hat sich ein vielleicht ebenfalls geistlicher Bacchusverehrer, eine Art byzantinischer Rodensteiner, geleistet unter dem Titel »Philosophie eines Weinzechers«. Diese besteht darin, dafs er Christus bittet, das Abendmahl zu erhalten, sowie die Fähigkeit, statt Schweifs Wein auszuschwitzen. Dieser Ergufs ist übrigens nicht mehr in den Rahmen des Kirchenliedes gefafst, sondern in fortlaufenden bürgerlichen Versen gehalten.

Ganz in die Form von Mefsgesängen gekleidet ist dagegen eine der schlimmsten Parodien der ganzen byzantinischen Litteratur überhaupt, die wohl aus dem 14. Jahrhundert stammende Satire auf einen (von Natur) Bartlosen. Dieser, der bei den Griechen als ein Gegenstand des Abscheus gilt, wird hier

in zotenhaftester Weise verspottet. Das in Prosa verfaſste Stück besteht aus einer langen Reihe zum Teil sich wiederholender Fluchformeln, die äuſserlich ganz nach Art der Meſsgesänge gegliedert sind, in ihrem geheimnisvollen und oft unverständlichen Charakter aber stark an die Zauberformeln erinnern, die in griechischen Zauberpapyri aus Ägypten erhalten sind. So heiſst es gleich zu Anfang: »O des seltsamen Wunders! Wenn du einem Bartlosen begegnest, dem sein Bart schwitzt, begrüſse ihn so: du Fleischloser wie ein Frosch und Buckliger wie ein altes Weib, böser Bartloser, du mit einem Maule wie ein Faſs und einem Rückgrat wie eine Ameise, böser Bartloser, zieh hin, du Fratz, und Gott zertrete dich!« Und einer der vielen Flüche, die auf den Unglücklichen gehäuft werden, wird so eingeleitet: »Heute zieht der Bartlose daher als Schandmal seines schönen Bartes; heute frohlocken die Frösche und singen die Schildkröten, da sie das widernatürliche Wunder sehen; das Meer sah es und floh, der Mond verbarg seinen Schein; der Bartlose, der Boshafte, der Dreibärtige — gehen wir über zum Fluch!« Unterbrochen wird diese Folge von Verfluchungen nur durch eine mysteriöse, von Unflätigkeiten strotzende Lebensgeschichte des Bartlosen, die namentlich erzählt, wie er zu einem Barte kam. Der Gipfel des Spottes und wohl auch die Spitze liegt darin, daſs am Schluſs der Pfarrer, der die Messe gelesen hat, seine Tochter mit dem Bartlosen vermählt. Die mancherlei Dunkelheiten dieses rohesten Erzeugnisses byzantinischer Unästhetik, vor allem die Frage, warum man für dieses Thema die Form einer heiligen Handlung wählte, lösen sich vielleicht durch die Annahme, daſs damit zugleich entweder die Unwissenheit oder die Frivolität des Klerus gebrandmarkt werden soll, der seinen Segen zu einer von vornherein unfruchtbaren Ehe gibt [22]).

Die zweite neue Dichtungsgattung, die mit dem sozialen und moralischen Verfall des Reiches in die Höhe schieſst, kann man bezeichnen als die Klagepoesie der hungernden und bettelnden Schulmeister, die zugleich die Rolle schmarotzender Höflinge spielen. Die beiden Hauptvertreter dieser Bettelpoesie sind der schon genannte Theodor Prodromos, wegen seiner Armut genannt Bettelprodromos, und Manuel Philes. Sie repräsentieren recht eigentlich diejenige Menschenklasse, die wir Byzantiner nennen.

Prodromos, Günstling der Kaiser Johannes und Manuel Komnenos, ist das Urbild des echten byzantinischen Bildungsproletariers. Stets mit Nahrungssorgen kämpfend, hat er an jene beiden Herrscher eine Reihe von poetischen Bittgesuchen gerichtet, von denen vier erhalten sind. Sie geben eine Art Selbstbiographie unseres Bettelhelden und Hungerleiders in Bildern, die in ihrem derben Realismus an die Streiche unseres Till Eulenspiegel erinnern. Sie sind auch in einer ebenso urwüchsigen, an drastischen Wendungen reichen Volkssprache gehalten, die nur zu Anfang und zu Ende der einzelnen Stücke, wo die praktische Nutzanwendung gezogen wird, der konventionellen Schriftsprache weicht. Es sind wenig erbauliche Dinge, die der elende Schlucker da zum besten gibt, allerlei höchst bedenkliche Streiche, die er in seiner Not vollführt hat, und die er nun mit galgenhumoristischer Selbstironisierung dem Kaiser rückhaltlos schildert, offenbar, um ihn wie ein echter Hofnarr in heiterer Laune zu erhalten oder sein Mitleid zu erwecken. Da erzählt er, wie er hungrig durch die Gassen von Konstantinopel schlendert, eine vor ihrem Laden stehende Bäckerfrau anbettelt und ihr, als sie ihn keiner Antwort würdigt, das Brot, das sie gerade in der Hand hält, entreifst und sich damit davonmacht. Oder er kommt an einer Fleischerbude vorüber, der Duft der frischen Würste steigt ihm in die Nase und er fleht die Metzgerfrau an:

Frau Meisterin, Frau Meisterin, Frau Darmaushöhlerin,
Gib mir ein bifschen Eingeweid', gib mir ein Stückchen Euter,
Kaldaune von deiner Kaldaun', von der in deinen Händen,
Die von Rosinenduft erfüllt und leicht ist eingepökelt.

Die Meisterin hat anscheinend Erbarmen mit ihm und trägt ihm auf einem Tisch einen Teller voll Kaldaunen auf. Wie er einige Bissen gegessen, fährt er entsetzt auf: die Boshafte hatte als Füllung nicht Fleisch, sondern etwas weniger Geniefsbares hineingetan, und indem sie ihn mit der Kaldaune ins Gesicht schlägt, verspottet sie ihn noch:

So ifs nur, Herr Grammatikus, Grammatikus und Schreiber,
Grammatikus und Philosoph, du Eingeweidausspüler!
Es wär' dir besser, wenn du hier von deiner Tinte äfsest,
Als von der schmutzigen Kaldaun' geblähtem Trommelfell.

Ein andermal weiſs er sich in eine Tischgesellschaft zu drängen und den Moment zu benutzen, wo diese durch einen plötzlichen Krach erschreckt auseinanderstiebt, um sich über den Braten herzumachen, worauf er als Sündenbock die Hauskatze auf den Tisch setzt. Als Pechvogel, der er ist, sticht er sich mit einer vom Schuster gekauften Ahle, mit der er seine zerrissenen Stiefel instandsetzen will, durch die Hand und muſs einen Monat lang das Bett hüten. In seiner Familie spielt er die Rolle eines elenden Pantoffelhelden, den seine Frau prügelt und seine Kinder die Treppe hinunterwerfen. Und alles das muſs er erdulden, weil ihn sein Vater für die Wissenschaft bestimmt hat, die ihn nicht ernähren kann, und für die er nach seinem eigenen Geständnis auch keine Begabung hat. Er fühlt, daſs er seinen Beruf verfehlt hat, und ergeht sich in vorwurfsvollen Klagen über die brotlose Philosophie, die ihn dem Verhungern überliefert:

Hunger und wieder Hunger, schreib' ich zum zweiten Mal,
Laſs mich doch jetzt in Ruhe, wo ich kein Brot mehr hab';
Halt ein, bis ich was borge: unbändig ist er schier.
Wenn heute einer Brot hat und auch noch was dazu,
Nur der ein Philosoph ist, ein Rhetor, Kalligraph.
Was hilft's nun, daſs ich lernte Bücher der ganzen Welt
Und habe nichts zu beiſsen und esse mich nicht satt?
Ganz gut wär' schon Libanius, gäb' es nur Gold dafür!
Man gab mir den Homeros, ich kam vor Hunger um.
»Lerne Appian,« so hieſs es, »dann fürchte Hunger nicht.«
Wie ich Appian nun lernte, da bläht' ich stolz mich auf:
Flieh, Armut, zu den Bauern, geh zu den Dummen hin,
Ich habe ja gelernet die reiche Wissenschaft,
Appian hab' ich erworben, drum fürcht' ich Hunger nicht.
Da schenkt' mir jene mürrisch nur wenig ihre Huld.
Wie dann auf meinen Wangen sich Hunger nistet' ein,
Kaum wie eine Kaldaune, so runzlig sah'n sie aus.
Wenn ich Appian entbehrte und nähm' 'ne Bäckerei,
Dann ging' es mir vortrefflich, hätt' ein Profitchen auch.

Mit scheelem Blick sieht der arme Schulmeister und Federfuchser denn auch auf die einfachen Handwerker, die ihr gutes Auskommen haben, auf den Flickschuster in seiner Nachbarschaft, der erst gut frühstückt und dann eine üppige Mittagsmahlzeit hält:

Er stopft sich voll mit Speisen, läſst kein Gericht vorbei,
Indes ich geh' und komme, der Verse Füſse messend;
Er labt aus groſser Kanne sich von dem süſsen Wein,
Indes ich such' nach Jamben und nach Spondeen auch,
Doch was hilft mir die Metrik, wenn Hunger mich zernagt?
Verskünstler ist wahrhaftig doch jener Schuster nur!

Was diesen Bettelpoesien einen eigenen kulturgeschichtlichen Reiz gibt, sind die kleinen Genrebilder aus dem Straſsenleben der Hauptstadt, mit denen Prodromos seinen eintönigen Stoff zu beleben versteht. Indem er z. B., des Schulmeister- und Schriftstellerelends satt, erwägt, wie viel besser es wäre, wenn er Schuster oder Schneider, Bäcker oder Milchhändler oder auch Tuchverkäufer wäre, gibt er anschauliche Momentbildchen dieser Gewerbetreibenden, wie sie ihre Waren austragen und anpreisen, just wie noch heute die Straſsenhändler im Orient. Übrigens hat schon unter Kaiser Arkadios (395—408) ein gewisser Pallados 150 Epigramme über sein häusliches und litterarisches Elend verfaſst, die unser Prodromos wahrscheinlich gekannt und — benutzt hat.

Einen Prodromos »in stark vermehrter und verschlechterter Auflage« nennt Krumbacher den ebenfalls sehr vielseitigen und geschäftigen Manuel Philes, der etwa hundert Jahre nach seinem »Vorläufer« den Hof der Paläologen unsicher macht und Kaiser, Hofbeamte und Patriarchen mit seinen Bettelversen verfolgt. Sie überbieten an nichtswürdiger Schmeichelei und hündischer Kriecherei diejenigen des Prodromos noch erheblich; bei diesem blickt immer noch ein naiv-gutmütiges Gesicht durch; man hat Mitgefühl mit ihm und bedauert den armen Schelm. Bei Philes aber wird die Muse zur frechen Dirne, vor der niemand sicher ist. Überall streckt er seine gierige Hand herein. In einer seiner Versifikationen bettelt er um einen Pfannkuchen in folgender unverfrorenen Weise:

Zwei Pfannekuchen sende, bitte, zu uns her
Durch deinen Diener, dessen Treue sich bewährt,
Doch hab ein sorglich Augenmerk auf das Gewicht
Und gib, o gnäd'ger Herr, mir deine Gabe voll!

Ähnlich erbettelt er sich in andern Poemen ein Pferd, Wild-
t, Wein und einen russischen Pelzmantel.

Man sieht, dafs diese Spät-Byzantiner sich auf das materielle Schmarotzertum ebensogut verstanden wie auf das litterarische: skrupellos stahlen und bettelten sie sich zusammen, was sie brauchten, sei es zum Leben, sei es zum Dichten. Freilich darf man nicht vergessen, dafs es arme, hungerleidende Schulmeister und Litteraten sind, deren soziale Not in dem an geistigen Bedürfnissen offenbar ziemlich armen Byzanz noch gröfser zu sein schien als anderswo, oder, was wahrscheinlicher ist, die bei dem ungesunden Hange zur Gelehrsamkeit bei den Byzantinern zu zahlreich waren und ein geistiges Proletariat bildeten, ähnlich wie noch bei den modernen Griechen.

Das gleiche Mifsgeschick hat einem anderen hungernden Schulmeister, Michael Hapluchir am Ende des 12. Jahrhunderts ein ganzes dramatisches Gedicht in die Feder diktiert, das künstlerisch wertlos, kulturgeschichtlich wieder von hohem Interesse ist. Zwischen einem Bauern und einem Gelehrten entsteht Streit, weil der Bauer die Glücksgöttin preist, während der Gelehrte sie schmäht. Diese tritt ein und verwahrt sich gegen die Schmähungen, die vielmehr den Musen zukommen. Kaum gesagt, klopfen diese an die Tür; doch der Gelehrte will sie nicht hereinlassen; »was nütze ihm«, so meint er, »all sein Wissen? das kaufe niemand auf dem Markte, und der Ruhm fülle seinen leeren Magen nicht; er wünsche sich den Reichtum des Bauern . . .; der Schuster oder Krämer wandle bei aller Dummheit mit ehrenvollem Geleite wie ein Fürst durch die Strafsen, während der Weise elend, arm und verlassen bleibe«. Nachdem die Musen doch eingetreten sind, erbarmen sie sich schliefslich seiner, obwohl er sie erst hinausjagen will, und verheifsen ihm grofsen Reichtum, — eine Verheifsung, die der arme Schulmeister jedoch sehr skeptisch aufnimmt. — Das äufsere Vorbild zu diesem »δραμάτιον« hat offenbar Tzetzes in der Mitte des 12. Jahrhunderts geliefert, der ein ganz ähnliches dialogisches Gedicht verfafst hat[23]).

Eine dritte, in der späteren Zeit sehr häufige und charakteristische poetische Gattung bildet das moralische Lehrgedicht. Es entsprach offenbar der schulmeisterlichen Neigung jener Zeit, wohlgemeinte Ratschläge, Vorschriften und Regeln für das Verhalten im öffentlichen und privaten Leben in poetische Form zu giefsen und mit philosophischen Maximen zu würzen.

Freilich ist es mit der Moralität, die hier gepredigt wird, meistens schwach bestellt: es ist echt byzantinische Moral, rationalistisch, utilitarisch, opportunistisch, die lediglich auf bloſse Weltklugheit und äuſseren Erfolg abzielt, mit wirklicher, philosophischer Weltweisheit aber wenig zu tun hat.

Das klassische Muster dieser Lehrgedichte ist der in mehreren Fassungen überlieferte sog. Spaneas, eine auf des Pseudo-Isokrates Rede an Demonikos beruhende Mahnpredigt des Alexios, des Sohnes von Johannes Komnenos, an seinen Neffen. Obwohl also aus höfischer Sphäre hervorgegangen, ist dieses Gedicht doch in der damals, im 12. Jahrhundert, mit Gewalt hervorbrechenden Volkssprache verfaſst und eins ihrer ältesten Denkmäler. Der eigentliche Wert des Poems liegt, auſser in seiner Sprache, in seiner sittengeschichtlichen Seite: es spiegelt sich darin »das byzantinische Wesen mit seiner Ränkesucht, seiner Scheu vor offenem Handeln, seinem Miſstrauen und seiner mit Frömmigkeit übertünchten Frivolität«. Freilich gilt das noch nicht so sehr von dem Gedicht des Alexios, das immer noch in einem ziemlich aufrichtigen Ton wahre christliche Nächstenliebe predigt und häufige Beispiele aus der Bibel heranzieht, als von den zahlreichen vergröberten Bearbeitungen des Originals, wie die unter dem Titel »Unterweisung des Salomon an seinen Sohn Roboam« gehende. Die darin wie in einer Folge von Paragraphen aufgestellten Regeln sind teils so selbstverständlich für jedes gesunde sittliche Empfinden, daſs es ein bedenkliches Licht auf die byzantinischen Zustände wirft, wenn sie überhaupt noch eigens hervorgehoben werden, teils bestätigen sie das obige harte Urteil durchaus.

Aus späterer, nachbyzantinischer Zeit sind noch mehrere Ableger dieser Gattung zu nennen: eine bloſse Verwässerung des Spaneas ist zunächst das breite und banale Lehrgedicht des Lapithes oder Lapethis, der besonders für das Familienleben lange moralische Rezepte aufstellt. Am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts, also schon in der Venezianerzeit, sind es zwei im Dienste aller Sünden ergraute Lebemänner, die sich zu Sittenpredigern aufschwingen. Der erste ist der Kreter Stephanos Sachlikis, der seine wenig erbaulichen Lebenserfahrungen zu einem Mahngedicht verarbeitet, das er an den Sohn eines Freundes richtet, und in dem er, halb mit Behagen,

halb mit Abscheu, das Treiben der öffentlichen Dirnen in den Städten Kretas schildert. Direkt von diesem beeinflufst ist der Zantiote Markos Depharanas, der mit dem gleichen Thema und in demselben lasziven Ton sich zur Belehrung an seinen Sohn wendet. Beide Stücke enthalten ein für die Beurteilung der Kulturverhältnisse jener Zeit lehrreiches Material.

Ein reinerer, von wirklich sittlicher Überzeugung erfüllter Ton spricht endlich aus den beiden poetischen Mahn- und Bufspredigten des Marino Falieri und des Emanuel Georgillas. Das erstere ist stark theologisch, abstrakt, auf Überwindung der Welt gerichtet und von ermüdender Breite; das letztere ist entstanden auf Rhodos nach der grofsen Pest 1498/99; es stellt dieses Ereignis dar als ein Strafgericht des Himmels über die sündhaft üppige, raffinierte Lebensweise der Einwohner und zitiert die alten Philosophen und ihre Aussprüche, um sie wieder auf den Weg der Tugend und Mäfsigkeit zu lenken. So werden Plato und Aristoteles als Zeugen für die geschlechtliche Enthaltsamkeit angerufen. Kulturgeschichtlich interessant ist namentlich die Stelle, wo das Kostüm der rhodischen Damen und ihre Putzsucht beschrieben werden [24]).

Als ein merkwürdiges »Menetekel« auf die immer bedenklicher und düsterer drohende Gefahr des Untergangs der »Stadt« und damit des Reiches erweisen sich eine Reihe orakelhafter, das nahe Ende der byzantinischen Welt prophezeiender Weissagungen aus den letzten Jahrhunderten, die man, um ihnen mehr Gewicht zu geben, mit Vorliebe unter der Flagge berühmter Fürsten des Staates und der Kirche segeln liefs. So gab es Orakel unter dem Namen des Propheten Daniel, des Methodios von Patara und besonders des Kaisers Leon VI., des Weisen, aus der makedonischen Dynastie (886—911). Wenn man gerade auf ihn verfiel, so geschah das wohl in wehmütiger Erinnerung an das Blühen und Gedeihen des Reiches unter seiner Regierung. In geheimnisvoller Sprache wird darin auf die lateinische wie auf die türkische Eroberung von Konstantinopel, dem neuen Babylon, angespielt. Ein wie grofses Publikum diese Orakellitteratur fand, geht aus der grofsen Zahl von Bearbeitungen hervor, die diese Leo-Orakel in der Volkssprache fanden. Zu diesen in Versform gehaltenen Weissagungen kommt noch

eine prosaische des hl. Andritzopulos, die ebenfalls das Ende des Byzantinerreiches in Aussicht stellt.

Unter diese paränetischen Gedichte lassen sich auch einige an historische Ereignisse anknüpfende Versifikationen einordnen. Denn an eigentlich historischen Dichtungen ist die byzantinische Litteratur auffallend arm. Nur G. Pisides hat einige kriegerische Ereignisse aus der Zeit des Heraklios poetisch zu gestalten gesucht. Der Grund davon mag teils der sein, dafs man bei der ohnehin schon geringen Zuneigung der Byzantiner zu ihren Fürsten, sowie bei dem Mangel an nationalem Empfinden kein Bedürfnis fühlte zur poetischen Verklärung historischer Personen und Ereignisse, teils aber und hauptsächlich wohl der, dafs alles historische Interesse der Zeit absorbiert wurde durch die reich entwickelte historische Geschichtschreibung in Prosa, auf die einzugehen hier nicht der Ort ist.

Die einzige historische Gestalt und das einzige historische Ereignis, dessen sich die Volksphantasie bemächtigte, waren Belisar und die Eroberung von Konstantinopel durch die Türken; eine Figur aus der Zeit der höchsten äufseren Machtentfaltung des Reiches und dann der Fall dieses Reiches, — beides hat sich in der Phantasie des Volkes am tiefsten festgewurzelt und im Liede fortgewirkt. Freilich mit einem Unterschiede, der durch den grofsen Unterschied der Zeit bedingt ist: der ruhmreiche Feldherr Justinians zu Beginn des grofsen Dramas der byzantinischen Geschichte überlebte diese im Gedächtnis des Volkes nicht. Fragt man etwa einen heutigen griechischen Bauern, ob er wisse, wer Belisarios war, so wird er gewifs den Kopf weit zurück- und die Augenbrauen hoch emporziehen, zum Zeichen der Verneinung. Es ist überhaupt merkwürdig, dafs aufser Konstantin d. Gr. und dem letzten Paläologen, also dem ersten und dem letzten Kaiser von Byzanz, nicht ein einziger auch von den späteren im Volksbewufstsein lebendig geblieben ist, — ein Beweis, wie wenig die äufsere Geschichte von Byzanz sich deckte mit der inneren Geschichte des griechischen Volkes im Mittelalter. Nur vom Falle der »Stadt« erzählt noch heute das Volkslied.

Belisar ist also heute nicht mehr lebendig, war es aber in spätbyzantinischer Zeit sicher; damals wenigstens entstanden die ersten über ihn erhaltenen sagenhaften Geschichten. Doch mufs

er natürlich schon lange vorher eine sagenhafte Gestalt geworden sein, wenn es auch nicht sicher ist, wann. Die Erzählung von seiner Blendung und Verbannung stammt aus dem 10. Jahrhundert. Dieser Zug kehrt nun auch in der in drei Bearbeitungen vorliegenden volkstümlichen Belisargeschichte wieder, die erst kurz vor dem Falle des Reiches, wahrscheinlich als warnendes Beispiel bei der drohenden Gefahr, verfaſst wurde. Denn das ganze Gedicht sollte offenbar die verderbliche Zwietracht und den Neid der Byzantiner brandmarken, als deren Opfer Belisar dargestellt wird. Es ist also mehr ein tendenziöses Zeitgedicht, ein Warnungssignal vor dem Sturm als eine Verherrlichung des Helden. Dieser diente mehr als Mittel zu einem groſsen Zwecke, als ein Schatten, den man in der Stunde der Gefahr beschwor. Das Werk läſst sich also eher als eine Art historisches Lehrgedicht bezeichnen und sich daher passend den eben skizzierten anschlieſsen. Auch beschränkt sich sein Wert fast ganz auf das kultur- und sagengeschichtliche Interesse.

Nachdem nun endlich der Fall des Reiches trotz aller warnenden und mahnenden Stimmen nicht mehr abzuwenden und zur Erfüllung geworden war und man nichts mehr dagegen tun konnte, kamen die Priester, die nicht zum wenigsten das Unheil durch die ungesunde Vermehrung ihres Standes verschuldet hatten, und verfaſsten in meist widerlich jammervollem Tone politische Klage- und Bettellieder — Gottlob die letzten —, bestimmt, die europäischen Mächte zu erweichen und sie in hilfloser Demütigung zur Rückeroberung der »Stadt«, sowie zu einer schon von den letzten byzantinischen Kaisern vergebens betriebenen Wiedervereinigung der griechischen und römischen Kirche zu bewegen.

Zu einem so verzweifelten, weil gänzlich aussichtslosen Schritte entschloſs sich nach der Katastrophe noch einmal ein offenbar dem geistlichen Stande angehörender Patriot, der in einem über tausend Verse langen Klagegedicht auf Konstantinopel ein zwar völlig poesieloses, aber von heiligem Zorn und tiefer Erregung, wenn auch maſsloser Redseligkeit erfülltes Pamphlet geliefert hat. Indem der Verfasser von seinem eigentlichen Zweck, Fürsten und Völker Europas für die Sache des Christentums, die Vertreibung der Türken zu gewinnen, immer wieder, wie ein steuerloses Schiff, abgetrieben wird, verliert er

sich bald in lange Schilderungen der letzten historischen Ereignisse, bald in zornige Strafreden über das von seinem Volke selbstverschuldete Unheil, bald in erschütternde Klagen über den schweren Verlust. Alles das überstürzt sich in atemloser, fast fieberhafter Ruhelosigkeit und wird immer wieder unterbrochen durch die — man kann sagen — Agitationsreden, die in halb flehendem, halb ängstigendem Tone an Europas Fürsten und Völker gerichtet werden. Man befindet sich da in einem beständigen Strudel; in 24 Abschnitten werden fast ebenso oft die selben Dinge wiederholt: Verurteilung der Taten des letzten byzantinischen Kaisers, dann seine Rechtfertigung und Abwälzung der Schuld auf die gleichgültigen europäischen Mächte, dazwischen eine Klage über die Sophienkirche und eine Schilderung der Gefangenen, Selbstanklagen, abermalige Aufforderung zum Kreuzzuge gegen die Türken, erst an die ganze Christenheit, mit dem Papst an der Spitze, dann, als besonders interessiert, an Venedig und Genua, hierauf an Frankreich, England, an den Herzog von Burgund, an Provençalen, Spanier und Portugiesen. Unterbrochen wird dieses Liebeswerben durch Anflehung der Planeten, ihr Licht zu verhüllen, dann durch geschickte Ausmalung des türkischen Schreckgespenstes und seiner Gefahr für Europa. Danach wendet sich der Unermüdliche mit neuer Kraft an den König von Ungarn, an Wlachen und Serben, endlich, alle nochmals zusammenfassend, an den Papst mit der Bitte, die Eintracht unter ihnen herzustellen und sie in Rom zu versammeln:

Frankreichs und Englands Edle, eilt, in Rom euch zu versammeln,
Auch ihr, geschickt zu Rat und Tat, verständ'ge Venezianer;
— — — — — — — — — — — — — — — —
Ihr Portugiesen, bleibt nicht aus und keins der Frankenvölker!
Auch Spanien darf nicht seine Macht, nicht seinen Beistand sparen.
Mannhaftes Volk Italiens, erlauchtestes auf Erden,
Vor allen Genueser, ihr, die's härter traf als andre,
Eilt, die verlornen Häuser dort euch wieder zu erobern.

Im 16. Stück wird nochmals an den Papst appelliert und die Türkengefahr, wie in der Apokalypse, als ein sechsarmiger Feuerstrom geschildert, der sich über den ganzen Balkan ergieße. Daran schließt sich wieder eine warnende Schilderung der Türkenmacht und eine reuevolle Selbstanklage:

Ja, unsrer Sünden Menge hat das Unheil herbeschworen:
Um ihrer argen Frevel fiel sie in der Türken Hände.
Der bösen Christen Ränke nur, all' ihre Übeltaten,
Die Meuterei'n, der Lug und Trug, samt ihren andern Tücken,
Sind schuld, dafs wild der Feuerstrom sich in Byzanz ergossen.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Fürwahr, der Christen eignes Tun und jenes eitle Blendwerk
Getäuschter Hoffnung richtete das Reich Neuroms zu Grunde;
Sonst konnten nie ja solcher Stadt die Türken Herren werden!

Nachdem der Verfasser noch einmal dem Leser ins Gewissen geredet und die Seelenqualen, die er beim Niederschreiben ausgestanden, offenbart hat, nimmt er plötzlich das über die Macht der Türken Gesagte zurück, um aber gleich darauf, wie bereuend, ihre Streitkräfte genau aufzuzählen. Nach einer den Kleriker verratenden christlichen Ermahnung mufs nun auch der Byzantiner zu seinem Recht kommen; darum fährt er fort:

Doch habt ihr erst das Werk vollbracht, den Hund hinausgeworfen,
Habt ihr gewonnen Sieg und Ruhm, dazu die reiche Beute,
Alsdann gedenket meiner auch, der dies für euch geschrieben,
Der ich das Unheil von Byzanz im Trauerliede feire,
Der ich die Tinte mische mit des Jammers bittern Tränen
Und seufzend und zerknirschten Sinns die Feder kaum noch halte.
(Ellissen.)

Trotzdem kommt es dem Redseligen auf einige Wiederholungen nicht an, und ehe er schliefst, wendet er sich bezeichnenderweise nochmals an das mächtige Venedig, das er mit Lob und Schmeicheleien überhäuft (v. 870–934), und auf das er Gottes Segen herabfleht. Zum Schlufs entwirft der Vielgewandte noch einen Feldzugsplan und gibt den Weg an, den das Heer ziehen mufs, um möglichst viele Christen zu befreien, dankt Gott, dafs er ihm den Geist für die Arbeit wachgehalten, und bittet um Verbreitung seines Werkes in möglichst vielen Exemplaren. Seinen Namen will er bescheiden und — weise verschweigen.

Gegenüber diesem versifizierten, für die Geschichte der orientalischen Frage wertvollen Pamphlet eines echt byzantinischen Diplomaten im Priesterkleide gibt ein kleines Gedicht auf den Fall der Stadt ein wirklich poetisches Stimmungsbild von dem Eindruck des Ereignisses auf die Gemüter. Es ist ein Zwie-

gespräch zwischen zwei Schiffen, die einander begegnen und sich die erschütternde Kunde mitteilen. Es ist darin nichts von schwächlicher Sentimentalität und kraftlosen Klagen, höchstens eine resigniert-schmerzliche Stimmung [248]). Auch diese fehlt und wird ersetzt durch eine männlich-zuversichtliche Haltung in den neugriechischen Volksliedern, die diesem Thema gewidmet sind und von denen eins in die verheifsungsvollen Worte ausklingt:

Fasse dich, o heil'ge Jungfrau, Bilder, eure Tränen stillet!
Euer wird es wieder werden, wenn die Zeit und Stund' erfüllet!
(Lübke.)

Diese Sehnsucht nach dem Besitz von Konstantinopel ist einer der wenigen Züge, in denen die heutigen Griechen einem byzantinischen Ideale treu geblieben sind, zugleich aber durch die Art des Ausdrucks dieser Klage einer von den vielen, in denen sich byzantinisches und griechisch-volkstümliches Wesen voneinander scheiden. Dieser Unterschied wird uns erst im folgenden Kapitel recht deutlich zum Bewufstsein kommen.

ZWEITES KAPITEL.

Von der byzantinischen zur neugriechischen Litteratur.

Was im vorhergehenden als byzantinische Litteratur aufgefaſst und betrachtet wurde, das war die Litteratur, wie sie in dem Milieu der Hauptstadt Byzanz selbst entstanden war: in dem christlichen Milieu der Sophienkirche, in dem scholastisch-theologischen des Studionklosters, in dem höfischen des Blachernenpalastes und in dem plebejischen der Gasse und des Hippodroms. Damit war aber die poetische Produktion der byzantinischen Zeit überhaupt bei weitem nicht erschöpft, im Gegenteil: diejenige Litteratur, die uns am meisten interessiert, die die Stimme des Volkes wiedergibt, des Volkes, das da erhoben und unterhalten, erfreut und gerührt sein will, das da hören will von heiligen Wundern, von tapferen Heldentaten, von Liebesfreud' und -Leid, von den Wonnen des Lebens und den Schauern des Todes, — diese Litteratur darf man nicht in Byzanz suchen, dem theologischen, klassizistischen, kosmopolitischen und rationalistischen Byzanz, dessen Gesellschaft nicht wuſste, nicht wissen wollte, was für unerschöpfliche Kräfte drauſsen im Lande, im Herzen des naiven Volkes schlummerten, die dem Empfinden und Denken des Volkes, seinen Liedern und seiner Sprache entfremdet war und die an dieser Selbstentfremdung geistig zu Grunde ging, lange bevor noch die Mauern Konstantinopels fielen. Sahen wir doch, daſs schon im 11. Jahrhundert die Todesstunde der byzantinischen Litteratur geschlagen hatte, und daſs ihr scheinbares Weiterleben eben nur Schein war. Aber Byzanz

war noch nicht das byzantinische Reich, dieses noch nicht der Inbegriff der Völker, die es umfaſste; trotz aller Zentralisierung war noch Raum genug da zur Entwicklung jugendlicher Neubildungen, nicht im Zentrum, sondern an der Peripherie. Es wäre grundfalsch, anzunehmen, daſs mit dem zerbröckelnden byzantinischen Koloſs auch dessen Völker einem unheilbaren marasmus senilis verfallen wären, vor allem das Volk, das den Grundstock des Reiches bildete, das griechische. Ganz im Gegenteil beobachtet man vielmehr, daſs dieses infolge seiner geistigen und physischen Berührung erst mit dem französischen Element, das sich nach der lateinischen Eroberung (1204) auf dem griechischen Boden festsetzte, dann mit dem italienischen, das sich über den Archipel ergoſs, als das mächtige Venedig seine Hand darauf legte (seit dem 14. Jahrhundert), — daſs das Griechentum nun erst recht aufleben und seine lange verkümmerte poetische Begabung wieder zur Geltung bringen konnte. Denn der Bann von Byzanz, diesem Todfeinde alles Volkstümlichen und Individuellen, war ja gebrochen, und die äuſserliche Fremdherrschaft wurde zu einer geistigen Befreiung und Befruchtung, der gegenüber die byzantinische Zeit als eine Tyrannei, als »eine babylonische Gefangenschaft des griechischen Geistes« erscheinen muſste; denn die Franken knechteten nur die Leiber, Byzanz aber bedeutete eine Knechtschaft der Seelen.

Was wir also jetzt beobachten, ist das Erwachen eines volkstümlichen Geistes in der Poesie unter dem Hauche der geistig überlegenen Kulturwelt des romanischen Occidents. Ein wichtiger Unterschied ist aber in dem Wesen der französischen und der italienischen Einwirkung zu bemerken. Nicht in dem, was das Frankentum dem erstarrenden Griechentum von den Äuſserlichkeiten seiner Kultur mitgeteilt hat, sehe ich die Bedeutung seines Einflusses; das war nur vorübergehend. Die Hauptsache ist vielmehr, daſs durch die Berührung mit dem französischen Wesen alte, latente, nur schlummernde Kräfte im griechischen Volke ausgelöst und geweckt wurden. Das Frankentum hat diese Kräfte nicht selbst gezeugt, sondern ihnen nur zum Leben verholfen. Die Einwirkung war durchaus innerlicher Art; daher auch in dieser ganzen Zeit des 13. und 14. Jahrhunderts keine äuſserlichen sprachlichen oder litterarischen Einflüsse wahrzunehmen sind: altfranzösische Lehnwörter sind nur ganz ver-

einzelt im Neugriechischen nachzuweisen, und auch dann nur dialektisch. Auch lassen sich für die wenigsten litterarischen Werke dieser Zeit direkte altfranzösische Vorlagen feststellen. Man gewinnt daher den Eindruck, dafs nur eine innerliche Befruchtung des griechischen Wesens durch das französische stattgefunden hat, die lediglich eine Veredelung der Phantasie- und Gemütswelt bedeutete.

Anders in der Periode italienischen Einflusses im 16. und 17. Jahrhundert. Hier überwog der äufserliche, rein litterarische Einfluss den allgemein ästhetischen bei weitem. Das ist schon an der grofsen Menge italienischer, meist venetianischer Lehnwörter im Neugriechischen zu erkennen, sodann an der grofsen Zahl litterarischer Vorbilder, die den meisten griechischen Werken dieser Zeit zu Grunde liegen, und die daher ihre Selbständigkeit stark beeinträchtigt, endlich an dem seit dem 16. Jahrhundert auch in die griechische Poesie eindringenden Reim.

So hat der italienische Einflufs den französischen glücklich ergänzt, indem er zu der Veredelung der poetischen Empfindung die Bereicherung des poetischen Stoffes und die Ausbildung der poetischen Form gesellte, und man mufs anerkennen, dafs die Berührung mit dem Romanentum in jeder Weise für das Griechentum gewinnbringend war, vor allem dadurch, dafs sie dessen Fühlung mit dem europäischen Westen, die immer mehr verloren zu gehen drohte, wiederherstellte. Es beginnt mit der Invasion romanischen Wesens jene kulturgeschichtlich so anziehende Entwicklungsperiode des neueren Griechentums, die noch heute nicht abgeschlossen ist: die Periode seiner Europäisierung als Gegenwirkung gegen seine im Verlauf der acht Jahrhunderte byzantinischer Geschichte*) erfolgte Orientalisierung.

Damit ist natürlich nicht gesagt, dafs nun das Griechentum dem Orient und seiner Kultur völlig entrissen wurde; dazu war dieser zu tief in sein Wesen eingedrungen ja, man kann sagen: eingeschmolzen. Wenn wir daher in den volkstümlichen Dichtungen des griechischen Mittelalters auch zahlreiche orientalische Elemente, zumal in einzelnen Motiven, beobachten, so sind dies

*) Wenn man, wie es von unserem Standpunkte billig ist, die byzantinische Periode nur bis zur lateinischen Eroberung datiert.

doch, im Gegensatz zu den romanischen, lediglich Reminiszenzen einer abgelaufenen Zeit, Überreste der Vergangenheit, nicht Merkmale der Zukunft. Immerhin sind sie so stark, daſs sie neben den romanischen eine besondere Betrachtung verdienen, und man kann nun diese beiden fremden Bestandteile der mittelalterlichen griechischen Litteratur als zwei Kulturschichten bezeichnen, die zu verschiedenen Zeiten das Griechentum durchsetzt haben, und zwar merkwürdigerweise gerade dann, wenn in Byzanz die aristokratische Geistesrichtung einen Höhepunkt erreicht hatte: auf die Periode der gelehrten Bestrebungen eines Konstantin Porphyrogennetos und eines Photios erfolgte von Osten her eine volkstümliche Invasion, die mit dem Eindringen einiger Produkte orientalischer Legende das einzige nationale Epos der Mittelgriechen zur Reife brachte. Und in das 13. und 14. Jahrhundert, die Zeit der sprachlichen und litterarischen Renaissance der Paläologen, fällt jene folgenreiche Berührung des Reiches mit dem romanischen Westen, als Folge der lateinischen Eroberung und der Errichtung fränkischer Herrschaften im Peloponnes und auf den Ägeischen Inseln, die eine nationale lyrische Dichtung hervorgerufen hat. Die Vereinigung beider genannten Richtungen aber, der orientalischen und der romanischen, mit dem griechisch-hellenistischen Volksgeiste hat endlich die duftige Blüte der neugriechischen Volkspoesie hervorgetrieben, als deren erster litterarischer Niederschlag daher jene ganze poetische Produktion zu betrachten ist, die im 13. Jahrhundert an die Oberfläche tretend, im 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht.

Jene beiden Strömungen sind also nicht etwa die Quellflüsse, aus denen sich der Strom der neugriechischen Poesie bildet, sondern es sind gleichsam Nebenflüsse, die sich mit einem gröſseren Fluſslaufe vereinigen. Und dieser Fluſslauf hat, wie schon in der allgemeinen Übersicht angedeutet wurde, seine Quelle in dem volkstümlichen Boden der hellenistischen Zeit. Dies geht nicht nur aus der parallelen Entwicklung der Sprache hervor, deren Neubildung ebenfalls in der hellenistisch-alexandrinischen Zeit erfolgte, sondern auch aus gewichtigen inneren Übereinstimmungen in der poetischen Empfindungsweise des ausgehenden Altertums und des griechischen Mittelalters, sowie auch aus dem Fortleben damals entstandener poetischer Stoffe.

Die eingehendere Erörterung dieser Übereinstimmungen muſs freilich der historischen Betrachtung der Volkspoesie vorbehalten bleiben. Hier nur das Wichtigste.

Was Erwin Rohde als das unterscheidende Merkmal der hellenistischen Poesie im Gegensatz zur altgriechischen hervorhebt, ihre durch den Mangel an groſsen nationalen Stoffen bedingte idyllische Tendenz, ihr Sich-zurück-ziehen aus der Welt der Tat in die Welt der Empfindung und seelischen Leidenschaft, ihr schwärmerisch-sentimentales Naturgefühl, dem »die stumme Natur mit der gequälten Menschenseele zu klagen« scheint [25]), das ist auch der griechischen Volkspoesie des Mittelalters und der Neuzeit eigen. Es ist, als ob von jeder dieser Eigentümlichkeiten etwas auf sie übergegangen wäre.

Zunächst fehlt es allen diesen Dichtern an den epischen Stoffen und daher an der epischen Technik. Was Rohde von den »Argonautika« des Appollonios sagt, daſs anstatt auf die Belebung der Handlung zu plastischer Anschaulichkeit der Hauptton des Dichters auf die Schilderung der Seelenkämpfe der Medea und auf die einer leidenschaftlich sentimentalen Erregung falle, — diese Charakteristik trifft ebenso für die volkstümlichen Dichtungen des griechischen Mittelalters zu: auch denjenigen von diesen, die man als Epen bezeichnet, fehlt das eigentlich epische Element völlig. Es fehlt die einheitliche Komposition und daher die groſse Gesamtwirkung, es fehlt auch an dem eigentlichen Lebenselement des Epos, an der Tatenfreude. Man sieht es deutlich: das spätere Griechentum hat die Tatkraft verloren; es hat keine groſsen Heldentaten, keine siegreichen Eroberungszüge zu verzeichnen. Die ganze byzantinische Kriegsgeschichte gleicht einer groſsen Defensive, und auch diese ist nur in den günstigsten Fällen eine glückliche. Dazu kommt, daſs das Griechentum den Begriff der Nationalität eingebüſst hatte: erst ein totes Glied der Despotie Byzanz, dann eine zerrissene Beute abenteuernder französischer Ritter, darauf wieder ein Glied des mächtigen Venedig, endlich ein Opfer asiatischer Despotie der Türken, — da kann nicht der stolze, starke Freiheitsbaum des nationalen Volksepos gedeihen, da können nur kleine, halbverborgene Blüten hervorbrechen, die nur selten sich zu kräftigeren Pflanzen, nie zu weitverzweigten Stämmen entwickeln können. Es sind die kleinen Ge-

fühle des Beschaulichen, Sentimentalen, Idyllischen, die jetzt auch in der Poesie wie zu einer Art Stilleben zusammengestellt werden und auch die Wirkung eines solchen hervorbringen: viele schöne Früchte und Blumen, zu bunten Farbenmassen durcheinandergeschüttet, deren Schönheit man aber doch erst recht schätzen kann, wenn man sie aus dem Gewirr des Ganzen herauslöst und für sich betrachtet. Und das ist die weitere künstlerische Folge jenes tatenlosen In-sich-selbst-versinkens des griechischen Volkstums vom späten Altertum durch das Mittelalter hindurch bis in die neue Zeit: seine Poesie kann es nicht mehr zu Massenwirkungen, sondern nur noch zu Einzelwirkungen bringen. Wie im politischen und sozialen Leben, so fehlt es auch in der Poesie an der organisierenden Hand, an dem Streben zum Ganzen, an der Totalität. Es sind kleine, enge Verhältnisse, aus denen diese Poesie herausgewachsen ist. Daraus erklärt sich teils der Mangel an großen epischen Dichtungen noch bei den heutigen Griechen, im Gegensatz zu den Slaven, teils, wo solche in älterer Zeit vorhanden waren, der äußerliche, durch kein geistiges Band zusammengehaltene Charakter dieser Dichtungen.

Alles das läßt sich an den volkstümlichen epischen Dichtungen der den antiken Geist im romantischen Sinne erneuernden Alexandriner nachweisen, nicht nur bei Apollonios und seinem Zeitgenossen Kallimachos, in deren Werken nur einzelne Episoden, nicht das Ganze poetische Wirkung haben, sondern in noch höherem Grade bei den nachchristlichen alexandrinischen Epikern, bei Heliodor, dann bei Musaeos, Quintus von Smyrna und am meisten bei dem gräzisierten Ägypter Nonnos. Sie alle arbeiten mit großen Massen und Stoffen, können aber diese Massen nicht mehr beherrschen und gehen nun ins Grenzenlose, Unübersehbare. Sie kennen nicht mehr das Wort, daß das höchste Ziel des Künstlers das Maß ist. Das gilt namentlich von Nonnos, der in seinen »Dionysiaka« in 48 Büchern die Schicksale des Dionysos schildert, seine Geburt, seine Reise und Abenteuer in Indien, endlich seine Ankunft in Griechenland. Wäre das sparsam und mit weiser Beschränkung geschehen, so hätte gewiß ein Kunstwerk daraus werden können. Statt dessen marschiert die ganze bunte Armee der antiken Mythologie darin auf, so daß man meint, einer Parade beizuwohnen, nicht dem Siegeszuge des Weingottes. Die einzelnen schönen Stellen, die

das Werk zweifellos enthält, gehen in dem Getümmel völlig verloren. Diese Breite, sowie das Arbeiten mit antiken Reminiszenzen werden wir in der volkstümlichen Dichtung des griechischen Mittelalters noch wiederholt, wenn auch nicht in demselben Grade, beobachten.

Typisch sind die hellenistisch-alexandrinischen Dichter ferner für die andere Eigentümlichkeit der spätgriechischen Poesie, für das sentimentale Schwelgen in Gefühlen und für die ebenfalls sentimentalen Gefühlsübertragungen auf die tote Natur.

Auch diese am stärksten von den Bukolikern, also von Theokrit und seiner Schule ausgeprägte sentimentale Seelenstimmung erwächst aus dem passiven Charakter jener Zeit, die aus der Welt der Tat in die des beschaulichen Gedankens flüchtete, die der Natur nicht mehr objektiv gegenüberstand und daher auch nicht mehr jener objektivierenden Verkörperung der Naturgewalten fähig war, wie sie der altgriechischen Phantasie so großartig gelang, dafür eine um so größere Vorliebe hegte für gleichsam subjektivierende Naturbeseelung, für beschauliche Spiegelung des Menschen in der Natur, kurz für die Ersetzung der Plastik durch allgemeine, mehr empfundene, als anschauende Stimmungsmalerei. Hatte in der altgriechischen Zeit der Mensch die Natur nach seinem Bilde verkörpert, so sucht er sie jetzt nur nach seinem Wesen zu beseelen; er läßt sie menschlich empfinden und handeln, ohne sie menschlich zu gestalten. Berge, Flüsse, Bäume werden ohne weiteres als vernünftige, fühlende und sprechende Geschöpfe gedacht, ohne daß es einer äußerlichen Belebung durch anthropomorphe Wesen bedürfte. Es ist gleichsam eine nach innen gewandte Phantasie, die unmittelbar, ohne sinnliche Vermittlung wirken will, die also gänzlich verschieden ist von der antiken; es fehlt ihr »eine begeisterte Anschauung der Natur, das, wodurch die Außenwelt dem angeregten Dichter fast unbewußt ein Gegenstand der Phantasie wird«. (A. v. Humboldt.)

Diese sensible Naturbeseelung ist also ein Merkmal des hellenistischen Griechentums und hat sich wie so viele andere desselben in das griechische Mittelalter fortgepflanzt und sich dann, wie wir noch sehen werden, in der neugriechischen Volkspoesie am üppigsten entfaltet. Hier sei nur kurz auf die Übereinstimmungen zwischen der Dichtung des späten Altertums und des Mittelalters an einem Falle hingewiesen: Bei Theokrit und

Nonnos ebenso wie bei den volkstümlichen Dichtern des griechischen Mittelalters beobachten wir jene merkwürdige Teilnahme der Natur an den Geschicken des Menschen, wenn in einer Theokritschen Idylle (27,57) der Geliebte in dem Rauschen der Zypressen zu hören glaubt, wie diese sich von ihren Liebesfreuden erzählen; oder wenn in den »Dionysiaka« des Nonnos beim Erwachen der Aphrodite die Eichen lispeln, die Steine brüllen, und die Wälder sich schütteln; so erfaſst auch in dem gleich näher zu betrachtenden mittelalterlichen Liebesroman von Belthandros und Chrysantza selbst die seelenlosen Bäume ein Schauer bei den stürmischen Küssen der Liebenden.

Und in diesem selben Gedicht wird eine Statue des Leander, des unglücklichen Opfers seiner Liebe zu Hero, erwähnt, womit das Fortleben dieses durch Musaeos so anmutig verewigten Stoffes auch in der Litteratur bezeugt wird, eines Stoffes, der noch in zahlreichen Trümmern auf dem Strome der neugriechischen Volkspoesie dahintreibt, und den man ebensogut wie »die letzte hinwelkende Rose aus dem Garten der altgriechischen Poesie« auch die erste Knospe der neugriechischen nennen könnte.

Dieser Quellfluss, der sich aus dem Altertum her ergoſs, nahm nun die beiden Zuflüsse von Westen und Osten her auf. Wenn wir, im Widerspruch mit der Chronologie, zuerst die unter occidentalisch-romanischem Einfluſs entstandenen Dichtungen betrachten, so geschieht das, weil nur an diesen der eigentümliche Verschmelzungsprozeſs zweier verschiedener Kulturen sich in seinen einzelnen Phasen studieren läſst; denn das Eindringen orientalischen Wesens ist bei der ohnehin starken Verwandtschaft desselben mit dem byzantinischen weniger in seinem Ursprung als in seinem fertigen Ergebnis zu beobachten; er konnte sich daher auch nicht so sehr in der Aufnahme von fremden Kulturanschauungen als von Kulturstoffen äuſsern, auf die er sich im Mittelalter fast allein beschränkt.

Es scheint mir kein Zufall zu sein, daſs die ersten Produkte der neuen Periode Romandichtungen sind, Mischprodukte aus dem fränkischen und dem byzantinischen Roman; sie sind gleichsam entstanden aus einer Aufpfropfung jenes auf diesen. War doch, wie wir sahen, der Roman diejenige Dichtungsform, die von den Byzantinern in der Komnenenzeit mit Vorliebe gepflegt wurde, wenn auch nur als plumpe Nachahmung des alexandrinischen

Sophistenromans. An diesen knüpft nun auch indirekt, durch Vermittlung des byzantinischen Romans, der volkstümliche Roman des griechischen Mittelalters an, wenigstens in der Technik und in einzelnen Motiven, während er in Auffassung und Empfindung durchaus den nun wieder hervorbrechenden hellenistisch-romantischen Geist atmet. Auf den gelehrten Klassizismus folgte also auch hier die volkstümliche Romantik. Bedeutet der griechische Volksroman auch nur das letzte Aufflackern einer überlebten Kunstform, so hat er doch die Phantasie des griechischen Volkes neu entzündet und die rein volkspoetische Produktion vorbereitet. Der griechische Roman des Mittelalters ist also eine Synthese des alexandrinisch-byzantinischen und des mittelalterlich-französischen Romans auf volkstümlich-griechischer Grundlage, wie sie die hellenistische Zeit geschaffen hatte.

Darin liegt die kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Mischdichtungen, dafs darin alte und neue Elemente, orientalische und occidentalische, klassische und romantische, gelehrte und volkstümliche, im Kampfe miteinander liegen, die sich dann im weiteren Verlaufe immer mehr abklären, teils durch Abstofsung des Alten und Gelehrten, teils durch Assimilierung des Fremden an das eigene Volkstum.

Der älteste dieser Romane, »Kallimachos und Chrysorrhoe«, der aus mehreren, noch heute im Volk erhaltenen Märchenmotiven zusammengeschweifst ist, erzählt in phantastischer Ausschmückung, wie eine von einem Drachen gehütete königliche Jungfrau von einem Königssohn befreit, dann aber von einem anderen Prinzen geraubt wird, nachdem dieser ihren Befreier und Geliebten durch einen Zauberapfel in Todesschlaf versetzt hat; erst durch seine Brüder zum Leben zurückgerufen, gelingt es ihm, in Verkleidung eines Gärtners seine Geliebte wiederzugewinnen, während die Zauberin, die dem Entführer den Apfel gegeben, auf Befehl von dessen Vater zum Feuertode verurteilt wird. Wie man sieht, ist es das Schneewittchen-Motiv, das hier vorliegt, auf orientalischen Boden verpflanzt und mit zahlreichen Zügen des byzantinischen Romanes ausgestattet, dem es auch zeitlich nahesteht, da die Bearbeitung wohl ins 13. Jahrhundert zu setzen ist. Romanische Einflüsse fehlen hier noch ganz, und der byzantinische Charakter überwiegt in Stil und Geschmack noch durchaus.

Anders in den beiden Romangedichten von »Belthandros und Chrysantza und von Lybistros und Rhodamne. Beide behandeln zwar auch phantastisch-romantische Liebesabenteuer, und zwar verläuft die Handlung in »Lybistros und Rhodamne« ganz ähnlich wie die in »Kallimachos und Chrysorrhoe«, wenigstens in ihrem Kern; dafs dieser in eine doppelte Hülle eingekapselt ist, ist erst eine spätere Zutat und eine Reminiszenz des griechischen Sophistenromans. Die Hauptmomente aber stimmen überein: wie im »Kallimachos« ein Prinz eine Königstochter aus der Gewalt eines Drachens befreit, so hier von einem fränkischen Mitbewerber in einem Turnier; und wie dort die so Errungene von einem Prinzen durch List entführt wird, so hier von einem babylonischen Kaufmann; auch ist in beiden Fällen eine Zauberin im Spiel. Den Schlufs bildet die glückliche Wiedervereinigung der Gatten.

Etwas abweichender ist die Handlung in »Belthandros und Chrysantza«, und zwar geschickter, einheitlicher komponiert und psychologisch vertiefter. In der Erfindung scheint dieses Gedicht freilich ebensowenig originell zu sein wie die beiden übrigen; man glaubt vielmehr deutlich das Durcheinanderspielen der kulturgeschichtlich verschiedenartigsten Stoffe und Motive zu bemerken; das biblische Motiv vom verlorenen Sohn, das orientalische des Zauberschlosses, das altgriechische vom Urteil des Paris, das hellenistische von Hero und Leander, endlich das keltisch-romanische von Tristan und Isolde erscheinen darin geschickt zusammengeschweifst und zu einem wirkungsvollen Ganzen gestaltet. Der eigentliche Kern der Handlung aber, die heimliche Liebe des Königssohns Belthandros zu der Königstochter Chrysantza, sowie die schlauen Verstellungskünste der letzteren, scheint des Dichters eigene Erfindung zu sein. Der Inhalt ist kurz der: Belthandros, der seinem Vater verhafste jüngere Sohn des Königs Rodophilos, zieht in die Fremde auf Abenteuer aus; die auf den Rat des älteren Sohnes nachgeschickten Krieger suchen Belthandros vergebens zur Umkehr zu bestimmen; es kommt zu einem Kampfe, in dem er, ähnlich dem Helden Digenis Akritas, ihrer zehn mit der Keule tötet. Nach einem Kampfe mit Räubern in Kleinasien zieht er mit seinen drei Knappen durch Armenien und wird durch ein Sternenlicht in der Tiefe eines Flüfschens bei Tarsos bestimmt, die Quelle des

Flusses aufzusuchen. Nach zehn Tagen kommt er an ein Zauberschlofs; eine Inschrift belehrt ihn, dafs, wenn er eindringt, er von dem Geschofs der Liebe getroffen werden würde. Er aber denkt nur an den Feuerschein und tritt in das Innere, das mit seiner Pracht ausführlich beschrieben wird. Es ist das Schlofs des Königs der Liebe, dessen Opfer in Skulpturen dargestellt sind. Seine Hauptaufmerksamkeit erregen zwei Statuen, die einer Frau und eines Mannes, letztere mit einem Pfeil im Herzen und beide mit Inschriften, die besagen, dafs er die Tochter des Königs von Antiochien, Chrysantza, liebe und beide füreinander bestimmt seien, dafs aber Eros sie nach zwei Seiten getrennt habe. Zugleich bemerkt er, dafs der Feuerstrom Tränen waren, die aus den Augen der weiblichen Statue dringen. Nachdem er sich in sein Schicksal klagend gefügt und die Herrlichkeiten des Liebesschlosses sich beschaut hat, wird er vor den König Eros geführt und mufs auf dessen Befehl ein Schönheitsurteil über vierzig Königstöchter fällen. Nachdem er alle bis auf drei durchmustert und wegen verschiedener körperlicher Fehler verworfen, trifft er nach längerer Prüfung seine Entscheidung. In der Rechenschaft, die er dem Liebeskönig ablegt, erhalten wir ein Bild von der Schönheit der Erwählten, worauf alles um ihn sich wie ein Traum auflöst. Er beschliefst nun, der Weissagung folgend, die ihm zugesprochene Chrysantza aufzusuchen, kommt nach Antiochien, wird von dessen König auf einer Jagd als trefflicher Schütze erkannt und als Lehnsmann aufgenommen, um bald darauf in dessen Tochter die ihm verheifsene Geliebte wiederzufinden. Diese erwidert seine Liebe, doch bei einer nächtlichen Zusammenkunft mit ihr wird er ertappt und eingekerkert, aber durch eine List der Geliebten gerettet, indem sie bei dem Gericht, das der König über Belthandros abhält, ihre treue Zofe Phaedrokasa vorschiebt, die nun den Belthandros zum Schein heiratet, ganz ähnlich wie in der Tristansage Brangele die Stelle der Isolde vertritt, nur dafs es sich in dieser um den Ungeliebten, in unserem Gedicht um den Geliebten handelt, dort auf die Täuschung des Mannes, hier auf die der Welt abgesehen ist. Die Geliebten können nun ungestört miteinander verkehren, Belthandros aber fürchtet trotzdem Verrat und überredet Chrysantza, mit ihm zu entfliehen: »Ein Reich verlierst du, Holde, doch ein andres sollst du finden.« Auf der Flucht müssen

sie über einen angeschwollenen Strom setzen, wobei nur Belthandros das andere Ufer gewinnt, während Phaedrokasa ertrinkt, Chrysantza ans Ufer zurückgeschleudert wird. So war der Spruch der Liebesburg in Erfüllung gegangen, daſs die Geliebten durch die Liebe nach zwei Seiten getrennt werden würden. Hübsch wird die Trennung durch zwei Turteltauben versinnbildlicht, die dem gleichen Schicksal verfallen sind:

Im Drange der Gefahren nun desselben Tages wurde
Ein Turteltaubenpaar getrennt durch die Gewalt des Sturmes;
Das Weibchen hemmte seinen Flug und wich nicht von Chrysantza,
Indes der treue Tauber sich zu Belthandros gesellte.
Zum Trost im Leid gereichten so die Vögelein den beiden.

Denn als Chrysantza in eine verzweifelte Klage um den tot geglaubten Geliebten ausbricht und ohnmächtig niedersinkt, bringt ihr das Täubchen Wasser auf den Flügeln und ruft sie zur Besinnung zurück. Sie gräbt nun für sich und Belthandros ein Grab, doch in dem Augenblick, wo sie sich den Tod geben will, hört sie Belthandros' Ruf und erblickt ihn schlieſslich selbst am anderen Ufer.

Belthandros auch wird sie gewahr; frohlockend in der Seele
Stürzt er sich jählings in die Flut und schwimmt zu ihr hinüber.

Hier ist offenbar das Hero und Leander-Motiv von dem Dichter verwertet, auf das schon früher angespielt wurde, als Belthandros in dem Liebesschlosse die Statue Leanders erblickte. Nachdem die Liebenden nun wieder glücklich vereint worden sind und sie sich der Meeresküste genähert haben, erscheint als rettender Engel ein Schiff in der Ferne, das ihm, vom Vater gesandt, die Kunde von dem Tode seines älteren Bruders und von seiner Erhebung zum Thronerben überbringt. In der Heimat von dem alten König festlich empfangen, wird das Paar getraut, und ähnlich wie die Geschichte vom verlorenen Sohn schlieſst auch das Gedicht mit den Worten des Vaters:

Den edeln Falken, den ich einst verlor, ich fand ihn wieder,
Mein Toter kam ans Licht zurück, tief aus des Hades Schlunde.

Da bei der Buntheit der Motive, die in dem Gedichte verwoben sind, eine bestimmte Quelle nicht leicht nachzuweisen sein wird, so muſs man es zunächst rein tatsächlich beurteilen, es als

gegebenes Ganzes fassen und so auf sich wirken lassen. Alsdann wird man es als eine in der künstlerischen Komposition wie in der ethischen Auffassung durchaus erfreuliche Leistung anerkennen müssen, zumal wenn man bedenkt, daſs hier eine der frühesten Offenbarungen volkstümlichen Empfindens vorliegt.

Schon durch seine Kürze zeichnet sich das Gedicht vor den beiden übrigen aus: es umfaſst nur die Hälfte des Umfanges von »Kallimachos und Chrysorrhoe«, nur ein Drittel des von »Lybistros und Rhodamne«. Dadurch tritt der Bau des Ganzen schärfer hervor, und auch die einzelnen Feinheiten werden besser beleuchtet. Man kann die Handlung wie in einem Drama in fünf Abschnitte gliedern: der erste schildert den Auszug des Helden, der zweite und dritte die Erlebnisse in der Liebesburg, der vierte die Vereinigung des Paares, der fünfte ihre Flucht und Heimkehr. Die Beziehungen zwischen den Teilen werden durch Weissagungen und Symbole geschickt hergestellt: Belthandros hat sich selbst unwissend seine Geliebte erwählt; die Anspielungen auf ihre Trennung und die Flüche der zurückgewiesenen Schönheitskonkurrentinnen gehen in Erfüllung; der Tod der treuen Zofe fügt ein tragisches Moment hinzu und steigert die dramatische Wirkung. Die Motivierung der Handlungen und die Charakteristik der Personen sind freilich noch ziemlich unbeholfen, oft mehr als Ansätze denn als bewuſst künstlerische Ausführung wirkend.

Die Auffassung zeugt von ungekünsteltem und unverdorbenem Empfinden, das nicht auf niedere Ziele gerichtet ist. Zunächst liegt dem Ganzen eine sittliche Idee zu Grunde: die Erringung der Geliebten durch Energie und Unerschrockenheit, die demütige Ergebung des Menschen in sein Schicksal. Dann die zarte, dezente Behandlung der Liebesszenen, in denen sich die höhere Wertschätzung des Weiblichen ausspricht, die moralische Festigkeit der Zofe in ihrer heiklen Lage, die ritterliche Haltung des Belthandros bei ihrem Opfertode — alles Zeugnisse einer reinen, durch fremde Einflüsse sicher veredelten, aber den naiv-volkstümlichen Charakter auch in Bildern und Wendungen treu bewahrenden Atmosphäre [26]).

Man kann sich an diesen drei frühen Blüten einer hoffnungsvollen volksgriechischen Romantik gut vergegenwärtigen, wie

wohltätig die Berührung der naiven griechischen Volksnatur mit der feinen romanischen Geisteskultur ästhetisch wie moralisch gewirkt hat, wenn man sich dabei der widrigen Ausgeburten einer faulen Kultur erinnert, wie sie die im vorigen Kapitel kurz charakterisierten drei byzantinischen »Romane« darstellten: dort alles Natur, hier Unnatur; dort die trockene Luft eines überhitzten Treibhauses, hier die erfrischende Luft einer regenerquickten, sonnenbestrahlten jungen Frühlingslandschaft. Nur in der Sprachform zeigt sich noch die byzantinische Nachwirkung: der steifbeinige byzantinische Sprachmeister ringt darin noch mit dem jugendschönen, gewandten und anmutigen provençalischen Ritter um den Besitz der keuschen, aber schüchternen griechischen Volksmuse, wird aber schliefslich aus dem Felde geschlagen. Dafs dann später diese Muse ihre Jungfräulichkeit nicht immer gewahrt hat und sich dem Liebesgenufs mit den verführerischen Chevaliers oft mehr als nötig hingab, ist nicht zu leugnen. Aber das darf uns nicht hindern, diese Verbindung nicht nur als berechtigt, sondern geradezu als notwendig für die Auffrischung der Rasse und Erhaltung ihrer natürlichen Anlagen anzuerkennen. Ist auch das romanische Kulturelement durch das zähere griechische absorbiert worden, so ist es doch nicht ohne Wirkung auf die kulturgeschichtliche Stellung des griechischen Volkes geblieben, indem es dieses vor der gänzlichen Orientalisierung bewahrt hat, die ihm durch die innere Entwicklung des byzantinischen Reiches vorgezeichnet war. Darum hat dieser Befruchtungsprozefs eine ungleich gröfsere Bedeutung als etwa der gleichzeitige, aber mehr an der Oberfläche gebliebene Einflufs romanischer Kultur auf die deutsche Poesie des Mittelalters. Zwar trug auch er zur Veredelung des Geistes bei und hat die deutsche Poesie um unvergängliche Werke bereichert; aber eben darum, weil er auf die nämlichen Kreise beschränkt blieb, wie die waren, von denen er ausging, nämlich auf die ritterlichen der Höfe, konnte er nicht in die Tiefe des Volkes dringen und war daher auch mit der höfischen Kultur zu Ende. Ferner war es mehr eine stoffliche als eine Ideenbereicherung; die letztere, die Verinnerlichung, vollzog sich erst auf deutscher Seite. Franzosen und Deutsche gehörten ja auch einem Kulturkreise an, so dafs das, was jene zu geben hatten, nichts absolut Grundlegendes sein konnte. Ganz anders

im byzantinischen Osten: seine Welt war, wie wir schon sahen, eine innerlich und äufserlich völlig verschiedene; hier gab es keinen Ritterstand, der sich mit dem französischen wahlverwandt hätte fühlen, keine Höfe, die miteinander in der Pflege geistigen Lebens hätten wetteifern können; ja hier gab es nicht einmal ein geistiges Leben im höchsten ästhetischen Sinne. Am Hofe von Byzanz fand höchstens die Wissenschaft, nicht aber die Dichtung Gnade und Pflege, am wenigsten die verhafste »fränkische« Dichtung der römischen Ketzer. Daher konnte der Einflufs des französischen Geistes auch keine offizielle Geltung erlangen; er fand gar keinen Zugang zur offiziellen Welt, auch keinen Widerhall, keine individuelle Verkörperung in wahlverwandten Geistern; in Byzanz erstand kein Gottfried, kein Wolfram, kein Walther. Aber Byzanz war noch nicht das Reich, seine Auffassung noch nicht die des Volkes. Und je stärker sich das neue Geisteselement an den Wällen der Hauptstadt brach, trotz deren äufserer Eroberung, um so williger wurde es im Volke aufgenommen; je weniger es mit der selbstgefälligen Kunstpoesie eine fruchtbare Verbindung eingehen konnte, um so mehr wurde es zu einer Erweckerin der Volksphantasie, zu einer Veredlerin des Volksgemütes; je weniger intensiv sich der ganze Kulturprozefs gestaltete, um so extensiver war seine Wirkung; wo die Individuen fehlten, trat das Volk für sie ein und gewann seine Individualität wieder, die ihm abhanden zu kommen drohte.

Darin liegt die symptomatische Bedeutung dieser fränkisch-griechischen Mischpoesie; sie hat dem griechischen Mittelalter das Menschentum wiedererweckt, jenes künstlerische Menschentum, von dem ihm die herrlichsten Zeugnisse vorlagen in den Schriften des griechischen Altertums, als dessen Universalerben sich die byzantinische Welt so gern aufspielte, und dessen Geist ihr »unter Büchern und Papier« so fremd und unverständlich geworden war, dafs sie gar nicht merkte, wie gründlich sie ihn mit allen ihren Kommentaren und Scholien herausgetrieben hatte. Eine lebendige Wirkung antiken Geistes war in dieser Welt nicht mehr möglich, weil sie keinen ästhetischen Sinn mehr besafs. So mufste das verachtete Volkstum auf die Hilfe der verachteten Franken warten, um seiner selbst inne zu werden.

Die fremden stofflichen Elemente dieser Produkte gingen freilich früh in das griechische Milieu auf: schon in dem Lybistrosroman ist, wie Krumbacher beobachtet hat, das fränkische Element von dem heimischen fast völlig aufgesogen worden, während es im »Belthandros« noch stärker zu Tage tritt.

Diesem Schicksal erlagen nun auch die französischen Sagenstoffe überhaupt, die von den Kreuzfahrern nach Griechenland importiert worden waren. Es sind dies die bekannten provençalischen Geschichten von Flore und Blanchefleur und von Pierre et la belle Maguelonne, sowie der altfranzösische Prosaroman Gyron le Courteois, aus dem Kreise der Artussage, der unter dem Titel »Der alte Ritter« eine trockene freie Bearbeitung fand, aber keine Volkstümlichkeit erlangte. Nur die Gestalt der schönen Maguelonne ist in der gräzisierten Form Margarona tiefer ins Volksbewufstsein gedrungen, und die Sage schreibt ihr sogar die Gründung des bei Eleusis gelegenen Klosters Daphni zu. Die Verbreitung dieser Geschichte beweist auch ihre mehrfache Bearbeitung im Griechischen. Sonst aber verhielten sich die Griechen gegen diese auf ganz verschiedener Kultur beruhenden Märchenstoffe durchaus ablehnend, und von jener bereitwilligen Aufnahme, die sie bei uns im Mittelalter fanden, konnte bei ihnen keine Rede sein [27]).

In diesen Zusammenhang gehört schliefslich noch, wenn auch wegen des Stoffes eine Sonderstellung einnehmend, die Geschichte des Apollonios von Tyros, die zwar ihrem Ursprung nach griechisch, dennoch bei den Griechen selbst in Vergessenheit geraten war und ihnen erst mit der grofsen französischen Flutwelle des 13. und 14. Jahrhunderts wieder in den Gesichtskreis gerückt wurde. Sie hat sich dann freilich durch den Einflufs des in ganz Westeuropa verbreiteten Volksbuches so festgesetzt, dafs sie noch heute in einigen Gegenden im Volksmärchen lebendig ist [28]).

Wie im 13. und 14. Jahrhundert die französische, so hat im 16. und 17. Jahrhundert die italienische Kultur befruchtend auf die griechische Phantasie eingewirkt; waren es damals die kleinen Lehnsherrschaften, die jenen geistigen Einflufs vermittelten, so jetzt die alles beherrschende Seemacht Venedigs; und scheint sich der Einflufs der ersteren besonders auf die Inseln vor der südwestlichen und südlichen Küste Kleinasiens er-

streckt zu haben, so der des letzteren auf das von den Venetianern eifersüchtig gehütete Kreta. Von der verschiedenen Natur des französischen und italienischen Einflusses war schon die Rede. Was die Wahl der Vorbilder betrifft, so sei noch erwähnt, daſs es nicht immer die besten Werke waren, aus denen die griechischen Nachdichter schöpften. Selbst in der Entlehnung von Werken berühmter Dichter waren sie oft so unglücklich, daſs sie deren schwächste sich auswählten und sie dann noch verschlechterten. Stoff und Mode, nicht der künstlerische Wert, gaben hierbei den Ausschlag, wie noch heute die meisten griechischen Übersetzer fremder Litteraturwerke demselben Prinzip huldigen.

So hat sich niemand an die groſsen klassischen Kunst e p e n Ariosts und Tassos gewagt. Und wie viel hätten die Griechen, namentlich in ästhetischer Hinsicht, aus dem »Rasenden Roland« lernen können! Nur aus Tassos »Befreitem Jerusalem« sind einige Episoden, übrigens gänzlich zusammenhangslos, in ein kretisches Drama eingesprengt. Sie kamen ja auch mit ihren idyllisch-melancholischen Schilderungen dem griechischen Geschmack am meisten entgegen. Dagegen ist es bezeichnend, daſs man den verfrühten und verunglückten Versuch Boccaccios, in seiner Theseïde ein klassisches Epos zu schaffen, skrupellos ins Griechische übertragen hat, bei dem eben der antike Stoff lockte, während ein solches Meisterwerk wie das Ninfale Fiesolano mit seinem echt volkstümlich-idyllischen Reiz leider unbeachtet geblieben ist. In die L y r i k hat man allein einen glücklichen Griff getan durch die Übertragung einer Auswahl von Petrarcas Gedichten in den cyprischen Dialekt. Im D r a m a konnte man sich nur an die in Italien allein volkstümlich gewordene lyrisch-dramatische Schäferdichtung anschlieſsen, deren groſse Beliebtheit durch Tassos »Aminta« und Guarinis »Pastor fido« begründet und durch zahllose Nachahmungen auch auf die Griechen übertragen wurde, bei denen es um so williger Pflege fand, als ja das Bukolisch-Idyllische ihnen seit der alexandrinisch-römischen Zeit im Blute steckte und in byzantinischer Zeit nur keine Betätigung fand. Der »Pastor fido« wurde zwar selbst erst im 17. Jahrhundert von einem Zantioten übersetzt, doch entwickelte sich schon früher auf dem venetianischen Kreta eine griechische Schäferdramatik nach italienischem Muster, die, wenn sie auch

weniger poetische als litterarhistorische Bedeutung hat, dennoch manche unverkennbar echt volkstümlichen Keime hervorgelockt hat. Als Dramen können diese Dichtungen, von denen drei erhalten sind, freilich noch weniger bezeichnet werden als ihre italienischen Vorbilder, wie ja denn überhaupt bei den neueren Griechen die dramatische Begabung vor der lyrischen bedingungslos kapitulieren muſs.

Das gilt auch von demjenigen dramatischen Produkt dieses Kreises, das den übrigen den Rang abgelaufen hat, weniger wohl wegen seiner inneren Qualitäten als wegen des packenden Stoffes: die »Erophile« des Kreters Chortatzis (um 1600) ist kein Schäfer-, sondern ein Liebesdrama. Es ist offenbar aus zwei italienischen Tragödien zusammengeschweiſst, deren altes Hauptmotiv darin besteht, daſs der Vater den Geliebten seiner Tochter ermordet und ihr dann Glieder und Herz des Getöteten vorsetzen läſst. Es ist die damals berühmte Schauertragödie »Orbecche« des Giraldi (1547), des blutdürstigen Erneuerers der römischen Tragödie, und der »Filostrato e Pamfila« des weniger bekannten Antonio von Pistoja (1508), dessen Stoff aus einer Novelle Boccaccios stammt (IV, 1). Beide Stücke weichen darin voneinander ab, daſs in jenem aus dem Verhältnis Kinder hervorgegangen sind, die ebenfalls ermordet werden, und daſs am Schluſs die Tochter den eigenen Vater umbringt und dann erst sich selbst, während in diesem die Kinder und der Vatermord fehlen. Der griechische Bearbeiter hat nun deutlich zu mildern und zu vermitteln gesucht, indem er zwar auch den Vater der Erophile, Philogonos, ermorden läſst, doch nicht durch die Tochter — das wäre ganz gegen die strenge Auffassung des griechischen Pietätsgefühles —, sondern durch die Palastdamen. Auch die unehelichen Kinder waren dem keuscheren Gefühl der Griechen zuwider. So ist die »Erophile« zwar reiner in der ästhetischen und ethischen Auffassung als Giraldis Schauerstück, doch dafür dramatisch weniger wirksam und mehr auf einen lyrischen Ton gestimmt. Diesem lyrischen Bedürfnis dienen auch die ebenfalls der italienischen Tragödie entnommenen Chorgesänge, die meistens dem Schlusse jedes Aktes angefügt sind, und deren Inhalt zum Teil Tassos »Aminta« entlehnt ist, so die Besingung des goldnen Zeitalters im zweiten Akt, zum Teil Trissinos »Sofonisba« (1515), einer im übrigen unglücklichen

Nachahmung der griechischen Tragödie. Die Vorliebe des Griechen für Tassos idyllisch-elegische, melancholische Art hat wohl auch zu der Einfügung der sogenannten Zwischenspiele nach den einzelnen Akten geführt, die, ohne jeden Zusammenhang mit der Handlung, die Liebesepisoden zwischen Rinaldo und Armida aus dem »Befreiten Jerusalem« wiedergeben.

Nimmt man noch hinzu, dafs Chortatzis die Schilderung eines Turniers, in dem Erophiles Geliebter Panaretos siegt, höchst wahrscheinlich dem gleich zu betrachtenden Roman »Erotokritos« seines älteren Landsmannes Cornaro entnommen hat, so ergibt sich ein ziemlich buntes Gesamtkolorit, das freilich vor allem auf einer äufserst ungenierten Ausplünderung der italienischen Litteratur beruht, ein System, dem auch die Italiener des 16. Jahrhunderts selbst reichlich gehuldigt haben.

Was wohl allein Eigentum des griechischen Dichters ist, das sind die zahlreich eingestreuten Sentenzen, die der »Erophile« bis heute ihre Volkstümlichkeit in Kreta gesichert haben. Es sei daraus nur eine angeführt, die in doppelter Hinsicht lehrreich ist, nämlich für den volkstümlichen Charakter mancher Partien und für die Arbeitsweise des Chortatzis. Den dritten Akt eröffnet ein Monolog der Erophile, worin sie ihrem Kummer über die Untreue des Geliebten Luft macht. Die Szene beginnt mit den Versen:

> Das Lachen und das Klagen, die Freude und das Leid,
> Gezeugt sind sie zusammen, gebor'n zu einer Zeit;
> Drum wandern sie zusammen, eins für das andere wacht,
> Und wer da lacht des Morgens, der weint, eh' es wird Nacht.

Diese wehmütige Betrachtung der Unbeständigkeit des Irdischen ist echt griechische Empfindung; sie bildet noch in vielen neugriechischen Gedichten ein beliebtes Thema. Dafs diese Verse griechischen Ursprungs sind, beweist nicht nur ihre noch heute in Kreta sprichwörtliche Geltung, sondern auch ihre nur kurze Andeutung in dem italienischen Original.

Etwa 50 Jahre vor Chortatzis hatte ein gräzisierter Venetianer, Vincenzo Cornaro, in seinem »Erotokritos« ein noch volkstümlicheres Werk geschaffen. Es ist eine Art romantisches Epos, in dessen Ausführung der Verfasser aber

ebenso lyrisch verfuhr wie der »Dramatiker« Chortatzis mit dem der »Erophile«. Die Handlung des Gedichtes ist, wie ein Beurteiler richtig bemerkt hat, nur ein Mittel für die Entwicklung der Gefühle. Sie ist daher auch so einfach wie möglich, ohne kunstvolle Verwicklungen, gleichsam einen einzigen Faden bildend, auf den dann wie eine lange Reihe bunter Perlen auf einen Rosenkranz aufgezogen ist, was der Dichter darstellen wollte: ritterlichen Sinn, unentwegte Liebe, treue Freundschaft, Hingebung an den Herren, kurz, eine Art Tugendspiegel fürs Volk, erläutert an den Liebesschicksalen des Ministersohnes Erotokritos und der Königstochter Aretusa, die wenig von den üblichen Ritterromanen abweichen und auch in der »Erophile« wiederkehren: Turnier, Sieg des Liebhabers, abgewiesene Werbung, Verbannung, dann Kriegsnot und Rückrufung des Verbannten, Besiegung des Belagerers durch ihn, endlich seine Anerkennung als Schwiegersohn des Königs. Dieses Gerippe der Handlung lieferte dem Cornaro, wie man annimmt, eine populäre italienische Bearbeitung der sogenannten Reali di Francia, einer sagenhaften Geschichte der Karolinger. Dafs dazu ein Apparat von über 11 000 Versen gehörte, dafs der Dichter sie notwendig brauchte, um den genannten Zweck zu erfüllen, wird jetzt eher verständlich, wenn man das Ganze als das auffafst, was es wohl auch sein sollte, als eine Erzählung zur Bildung und Veredelung des Volkes, als ein pädagogisches Buch. Das wird sehr wahrscheinlich, wenn man sich die äufseren Verhältnisse auf dem damaligen Kreta vergegenwärtigt: der Verfasser ein gebildeter Mann aus vornehmem venetianischen Geschlecht, voll Bewufstsein dieser seiner Abstammung, um ihn her ein wildes, rauhes Bergvolk, das den neuen Herren der Insel gewifs manches zu schaffen machte durch Ungesetzlichkeit und Verschlagenheit, welch letztere ja den Kretern von jeher eigen war, — was lag da näher, als dafs dieser Mann sich hinsetzte und ein Gedicht verfafste, wie es dem einfachen Manne zusagte, mit dessen Denken und Fühlen er vertraut war, dessen Sprache und Poesie er kannte und dem er nun durch das Medium der Poesie alle die Eigenschaften beizubringen suchte, die wir in dem Gedichte so breit ausgeführt finden, und die für die venetianischen Herren von der gröfsten Bedeutung sein mufsten, weil sie dazu dienten, ihnen das Volk willfähriger und gefügiger zu machen? Daher

offenbar die auffallend häufige Betonung der Vasallentreue, die sich durch das Werk hindurchzieht, daher wohl auch die Betonung der Treue und Freundschaft überhaupt, an denen es die Kreter gewiſs oft fehlen lieſsen.

In dieser Annahme über den Entstehungszweck des Werkes muſs nun den aufmerksamen Leser auch die Art der Ausführung bestärken. Zunächst macht diese durchaus den Eindruck des bewuſst Gewollten, Schulmäſsigen, Lehrhaften. Man bemerke, wie jeder der fünf Teile eine besondere Tugend verherrlicht, ihr zum Siege verhilft: zuerst ist es Liebe und Freundschaft, dann ritterlicher Mut im Turnier, hierauf Beständigkeit und Hingebung, dargestellt an dem Beispiel der Aretusa und ihrer Amme Phrosyne, endlich mutiges Eintreten des Untertanen Erotokritos für die Rettung seines Königs, seiner Geliebten, seines Vaterlandes. Diese planmäſsige Durchführung im ganzen und die starke Farbenauftragung im einzelnen kann an der bewuſsten Absicht des Dichters kaum zweifeln lassen.

Dazu kommt die Vorliebe für antike Reminiszenzen in der Ausführung: die Entlehnung beliebter antiker Namen, die Einführung griechischer Götter, wie Zeus und Apollon, ausgedehnte Schilderungen von Zweikämpfen nach homerischem Muster, endlich reichliche Verwendung homerischer oder den homerischen nachgebildeter Gleichnisse *); alles das beweist, daſs Cornaro das

*) Von besonders breit und schön ausgeführten Gleichnissen seien nur genannt: Vergleich der Aretusa beim Anblick von Erotokritos' Bild mit einem umherirrenden Blinden, der ein plötzliches Licht erblickt; einer, der die Liebe nur äuſserlich kennt, ist von einem, der sie erprobt, ebenso verschieden wie einer, der das Meer nur von weitem erblickt, von dem, der schwimmend mit den Wogen kämpft; Erotokritos' Unsicherheit über Aretusas Zuneigung wird verglichen mit der eines Heerführers, der die Tiefe eines Flusses, den er überschreiten will, mit einem Stecken ermiſst; ganz homerisch ist der Vergleich in der Haltung der Zweikämpfer mit Löwen, die auf eine Beute losgehen; ebenso der des Anpralls der Schwerter mit der Wirkung des Sturmwindes in einem Bergwalde oder mit dem Kampf des Nord- und Südwindes, und ähnlich oft in den Kampfszenen. Originell scheint der Vergleich des niederstürzenden Aristos mit einer vom Pfluge niedergemähten Blume, die ihre Farbe und Schönheit einbüſst, oder des durch die lange Gefangenschaft welken und durch die eindringende Sonne auflebenden Gesichtes der Aretusa mit einer von

Muster der »Ilias« vorschwebte, sei es, daſs er ein künstlerisches Vorbild an ihr suchte, sei es, daſs er dadurch sein Werk besser empfehlen wollte, genug, man sieht, es liegt eine Berechnung darin. Jedenfalls scheint die Benutzung des homerischen Epos sicherer*) als die des persischen von Firdusi, an welches man Anklänge hat finden wollen in Erotokritos' Zweikampf mit dem Sohne des feindlichen Königs, sowie überhaupt in der orientalischen Phantasie, die sich in vielen Szenen und Schilderungen offenbart. Will man doch selbst den Einfluſs orientalischer Märchenmotive im Erotokritos entdeckt haben, wie wenn im Eingang erzählt wird, daſs nach langer Kinderlosigkeit dem König ein Sohn geboren wurde, der der schönste der Welt sei, ein Motiv, mit dem auch viele orientalische Märchen beginnen. Doch ist das kein zwingender Beweis, daſs der Dichter bewuſst orientalische Stoffe benutzt habe, da ja das orientalische Kolorit der griechischen Volkspoesie, wie wir noch sehen werden, seit dem Mittelalter her eigen ist und zumal auf Kreta sein muſste, das ja längere Zeit in arabischem Besitze gewesen war.

Was aber am meisten den didaktischen, volkserzieherischen Charakter des Gedichtes verrät, das sind die zahlreich eingestreuten lehrhaften Reden, sei es, daſs der Dichter sich selbst sprechend einführt, sei es, daſs er sie seinen Personen in den Mund legt. Charakteristisch ist besonders eine Stelle, wo die Amme in einer langen Mahnrede an Aretusa sich über die Verlogenheit und Falschheit der Menschen ausspricht. Da heiſst es: »Alle möchten uns belügen und betrügen, ... Sie machen sich ihren Freund zum Feind, entfremden sich Verwandte, wenn sie in einer verwickelten Sache so reden, wie sich's gebührt. Doch wer nicht weh tun will, läſst den Fehler hingehen und denkt nicht daran, ihn zu verurteilen. Er lobt und beschönigt ihn, stellt die Lüge als unschuldig dar und verleugnet die Wahrheit. Und«, schlieſst

---

Regen und Sturm gepeitschten und dann unter der wärmenden Sonne sich aufrichtenden Blume (vgl. Dante, Inf. II. 127), endlich auch der des unbewuſsten Naturtriebes der Liebe mit dem instinktiv nach der Mutterbrust tastenden Säugling.

*) Wie ich nachträglich sehe, hat schon der Engländer Leake die homerischen Einflüsse auf das Gedicht beobachtet. (Researches in Greece, p. 116 ff.)

sie, »gar viele gibt es heutzutage, liebes Kind, die einen honigsüſsen Mund und in der Hand Gift haben.« Zuweilen klingen diese Mahnreden ganz ähnlich wie die des weisen Oheims im byzantinischen »Spaneas«, so, wenn Aretusa über die Vergänglichkeit des Irdischen und die Unbeständigkeit des Schicksals räsoniert oder die Amme über den Wert der Geduld und Vernunft. Überhaupt zeigt das Gedicht mit seiner bewuſsten oder unbewuſsten Redseligkeit noch deutliche byzantinische Spuren, selbst in bekannten Äuſserlichkeiten, so wenn Aretusa sagt, sie ziehe den Grünen und den Roten, von denen der Markt wimmelt, die Weiſsgekleideten vor. Auch der Sohn des Kaisers von Byzanz ist unter den am Turnier teilnehmenden Fürsten.

Doch sind diese Reminiszenzen verhältnismäſsig viel seltener als in den älteren Ritterromanen aus der Zeit des Reiches. Dafür ist volkstümlicher Ton und Auffassung weit häufiger und ausgebildeter. Manche Partien lesen sich wie neugriechische Volkslieder*). Davon noch später. Hier soll nur noch auf die echt volksmäſsigen Anschauungen der Personen hingedeutet werden, die dem Werke wohl vor allem seine Popularität verschafft haben. Aretusa macht ganz den Eindruck eines sittsamen griechischen Landmädchens; sie versichert ihrer Amme, daſs man sie trotz ihrer Liebe zu Erotokritos keines unpassenden Betragens für fähig halten dürfe; auch will sie ihn ohne Einwilligung ihrer Eltern nicht heiraten; die Werbung des Pezostratos um sie geschieht ganz nach griechischer Sitte, und da sie ihn verschmäht, sucht sie ihr Vater durch Einkerkerung zu zwingen,

*) Um nur eine Probe von dem starken lyrischen Reiz des Gedichtes zu geben, setze ich die Stelle von dem Erwachen der Vögel in der Morgenfrühe nach der Übersetzung in Ikens »Leukothea« (Bd. I, 168) mit einigen kleinen Änderungen her:

Wie nun der heitre Morgenstern beginnt heraufzuziehen,
Und von der Erde Angesicht das Dunkel zu entfliehen,
Schon Vögel zieh'n am Boden hin mit fröhlichem Ergetzen,
Sich mit des Feldes zartem Tau die Flügel leicht benetzen,
Sich wiegen bald auf einem Blatt und bald auf luft'gen Zweigen,
Und jedes Vögelein nun singt das Liedchen, das ihm eigen,
Wie sie die Sonne rufen dann herbei mit leisem Plaudern,
Voll banger Sehnsucht schau'n, ob bald sie komme, ohne Zaudern,
Da steht auch Aretusa auf und öffnet voll Entzücken
Das Fenster, hocherfreut, den Strahl der Sonne zu erblicken.

ganz wie es wohl noch heute der Mann aus dem Volke mit seiner widerspenstigen Tochter macht.

So laufen in dem Gedichte wieder die verschiedensten Kulturfäden zusammen: klassische, romanische, byzantinische, orientalische, volksgriechische; doch sind sie schon durch die rein volkstümliche Sprache zu einem einheitlicheren Gewebe verarbeitet als in den Romanen der Frankenzeit. Man atmet hier schon ganz griechisch-idyllische Bergluft, die Gefühle der Menschen und ihre Aufserungen sind die des griechischen Volkes. Und wenn Cornaro auch nicht seinen pädagogischen und politischen Zweck erreicht hat, so doch den poetischen: die venetianische Herrschaft in Kreta brach im 17. Jahrhundert zusammen, der Erotokritos aber wird noch heute gelesen und geliebt. Hat das Werk doch sogar zwei Nachahmungen gefunden, eine in Griechenland selbst, noch im Jahre 1818, und eine andere in Rumänien [29]).

Früher und stärker als durch occidentalisches wurde das Griechentum des Mittelalters durch orientalisches Wesen befruchtet; ja, man kann sagen: dieser letztere Prozefs war von so langer und tiefer Wirkung, dafs die orientalischen Elemente in der byzantinisch-gelehrten wie in der mittelgriechisch-volkstümlichen Litteratur sich nur schwer herausschälen lassen. Stellt doch die ganze Entwicklung des griechischen Geisteslebens seit der alexandrinischen Zeit eine dem Orient zugewandte Kulturbewegung dar. Die Hauptvermittlungsrolle fiel hier dem Christentum zu. Wir sahen bereits, dafs die ganze byzantinische Kirchenpoesie auf die Psalmen des Alten Testaments zurückgeht. Bei der innigen direkten Berührung der Byzantiner mit den Persern und Arabern konnte es aber nicht ausbleiben, dafs auch die weltliche Poesie orientalische Stoffe und Motive in sich aufnahm, freilich nicht so sehr die hellenisierende als die keinem fremden Element sich verschliefsende volkstümliche Kunstpoesie und vor allem die Volkspoesie selbst.

In der exklusiven hellenisierenden Kunstdichtung der Byzantiner beschränkt sich das Orientalische auf einzelne Motive, sowie auf die Technik. In letzterer Hinsicht verdient namentlich eine Eigentümlichkeit Beachtung, die der antiken Poesie gänzlich fremd war, nämlich die Beschreibung körperlicher Schönheit durch Aufzählung der einzelnen Teile, ein Verfahren, das sich noch bis in die neugriechische Volkspoesie fortgepflanzt hat.

Der wiederholt genannte Prodromos und sein Nachtreter Niketas Eugenianos bedienen sich in ihren erotischen Romanen mit Vorliebe dieser Methode, indem sie »nach Art eines Steckbriefes ein ganz genaues Inventar der einzelnen Körperteile der Helden ihrer Erzählungen geben«. Schon in altchristlichen Chroniken und Heiligenleben findet sich dieser Usus, wie bei dem syrischen Chronisten Joh. Malalas; ja, er läſst sich bis nach Ägypten verfolgen, wo er in geschäftlichen Papyrusurkunden häufig vorkommt und von wo er vielleicht ausgegangen ist und von den poesielosen Byzantinern, die ihn als poetisch empfanden, aufgenommen wurde[30]).

Von einzelnen orientalischen Motiven in der byzantinischen Litteratur sei erwähnt das der Begegnung mit der Geliebten auf dem Gange zum Bade, z. B. in dem Roman des Prodromos, genau wie in dem Märchen von Aladdin in »Tausend und eine Nacht«. Auch dieser Zug kehrt in neugriechischen Volksliedern wieder. Orientalisch ist wahrscheinlich auch die aphrodisische Verwendung des Apfels, durch dessen Zuwerfen ein Mädchen die Wahl ihres Geliebten äuſsert. Diese Verwendung scheint besonders in Persien heimisch gewesen zu sein, wo sie u. a. in Firdusis Königsbuch vorkommt. In der byzantinischen Litteratur und noch mehr im neugriechischen Volksliede spielt sie eine groſse Rolle.

Höchstwahrscheinlich sind die orientalischen Elemente in der alexandrinischen, byzantinischen und neugriechischen Litteratur viel zahlreicher als bei den wenigen Untersuchungen hierüber festzustellen ist. In der Litteratur wie überhaupt der gesamten Kultur der Byzantiner ist, wie ausgeführt wurde, das orientalische Kolorit am stärksten; bewuſst und unbewuſst hat es sich in Poesie, Kunst und Sitte Eingang verschafft. Aber auch schon in der späthellenistischen Poesie ist es unverkennbar, z. B. bei Nonnos, und noch in der neugriechischen wirkt es nach in Märchen und Volksliedern mit ihrer fast orientalischen Phantasie und Farbenglut.

Deutlicher und auch wichtiger ist die stoffliche Einwirkung, die das Griechentum vom Orient her erfahren hat. Abgesehen von vielen orientalischen Märchen- und Sagenstoffen, die noch im neugriechischen Märchen fortleben, wie die indische Sage von der guten Florentia, die persische von Guschtasp und Katâyûn,

die in Prodromos' Romanungetüm »Rhodante und Dosikles«, sowie in dem Liebesroman »Kallimachos und Chrysorrhoe« verschmolzenen Märchenzüge u. a., gibt es mehrere, zumal indische Stoffe, die im Volke Eingang fanden. Sie sind fast nur erbaulicher oder lehrhafter Natur und fanden nicht nur bei den Griechen, sondern im ganzen westlichen Europa des Mittelalters volkstümliche Verbreitung. Es sind dies die drei berühmten indischen Erbauungsbücher von Baarlam und Joasaph, von Sindbad und von Kalilah und Dimnah, auch als Fürstenspiegel bekannt, die im 7. bezw. 11. Jahrhundert ins Griechische übertragen wurden. Auf den Inhalt dieser allbekannten Volksbücher brauchen wir um so weniger einzugehen, als er aus den mittelalterlichen deutschen Bearbeitungen bekannt ist und die griechischen Bearbeitungen keine wesentlichen Veränderungen der Originale aufweisen; selbst die Titel behielt man bei, bis auf den des letzten, den man in »Stephanites und Ichnelates« gräzisierte. Zu beachten ist dagegen, daſs die griechischen Bearbeitungen wenigstens der beiden letzten Werke den Originalen durchwegs näher stehen als die westeuropäischen, die Lokalisierung der fremden Verhältnisse hier nicht annähernd so weit getrieben ist wie in diesen. Das orientalische Milieu war ja den Griechen viel vertrauter, zumal die Barlaam- wie die Sindbadgeschichte in Syrien bezw. Palästina bearbeitet wurden. Daher und weil diese aus direkten orientalischen Quellen schöpften, ist z. B. die griechische Sindbadgeschichte ursprünglicher als alle übrigen. Die Überlieferung dieses Volksbuches hat sich sogar — was kulturgeschichtlich bemerkenswert ist — in zwei Gruppen gespalten, eine orientalische und eine occidentalische. Der ersteren gehört die griechische Übersetzung an, die wieder aus einer syrischen Quelle geflossen ist, der letzteren die meisten westeuropäischen Versionen, denen wieder der altfranzösische Roman von den sieben Weisen Roms zu Grunde liegt; in jener herrscht noch ganz orientalisches Kolorit, in dieser das westeuropäische des Rittertums; nur dadurch weicht die griechische Bearbeitung von den rein orientalischen ab, daſs in ihr zum ersten Male christliche Auffassung sich zeigt, wie auch im »Barlaam« das Christlich-Dogmatische erst eine Zutat des griechischen Bearbeiters ist. Den Griechen gebührt also auch das Verdienst, diese fremden Stoffe zuerst christianisiert zu haben. Zu beachten ist auch, daſs

der »Barlaam« wie der Fürstenspiegel durch die Griechen auch den Slaven vermittelt wurden, während die Sindbadgeschichte nur den slavischen Balkanvölkern durch griechisches Medium bekannt wurde. Wir werden noch öfter die kulturgeschichtliche Abhängigkeit der slavischen Völker von den volkstümlichen Litteraturprodukten der Griechen des Mittelalters zu beobachten haben.

Ob freilich die drei genannten indisch-christlichen Volksbücher bei den Griechen sich der gleichen Popularität erfreuten wie im Abendlande, scheint zweifelhaft und wird angesichts der Tatsache, daſs die griechischen Bearbeitungen, besonders des »Barlaam«, in der byzantinischen Kunstsprache abgefaſst sind, noch zweifelhafter. Allerdings wurden auch Übersetzungen in die Volkssprache veranstaltet, doch erst in so später Zeit (16. und 17. Jahrhundert), daſs sie wohl keinen starken Einfluſs mehr ausübten. Es sind denn auch wenig volkstümliche Spuren davon in der mittel- und neugriechischen Volkslitteratur aufzufinden. Nur die bekannte Parabel im »Barlaam« von dem Manne und dem Einhorn, die bei uns durch Rückert populär geworden ist, hat der Verfasser eines noch zu betrachtenden volkstümlich-griechischen Gedichtes selbständig verwertet, wie sie auch in der byzantinischen Kunst dargestellt wurde. Sonstige volkspoetische Reflexe dieser Litteraturgattung scheinen nicht bekannt zu sein.

Ein anderes zu europäischer Bedeutung gelangtes Volksbuch, das auch bei den Mittelgriechen eine Rolle spielte, ist der sog. Physiologos. Er ist zwar kein erbauliches, sondern ein christlich-naturwissenschaftliches Volksbuch, sein Ursprung nicht in Indien, sondern wahrscheinlich in Ägypten zu suchen, wo die schon in der Bibel beliebte religiöse Deutung von Vorgängen aus dem Tierleben durch die Kirchenväter allgemeine Verbreitung fand. Das Werk ist also ein Erzeugnis des christlich-griechisch-orientalischen Kulturkreises. Die Bedeutung des griechischen »Physiologos« war freilich nicht annähernd so groſs wie die erst aus ihm geflossenen abendländischen Bearbeitungen; die reichen Anregungen, die von diesen auf Kunst und Dichtung des Abendlandes ausgingen und sie befruchteten, fanden auf dem festen, harten Kulturboden von Byzanz keine willige Aufnahme; nur in volkstümlichen Dichtungen und in der Volkslitteratur sind wieder einige Spuren davon erhalten, so in dem Romane von Lybistros

und Rhodamne, während die unter der satirischen Litteratur angeführten sowie andere Tiergeschichten wohl als direkte Ableger des »Physiologos« zu betrachten sind. Bezeichnend dafür, daſs die ebenfalls aus dem Vorstellungskreise des »Physiologos« hervorgegangene Tierfabel im griechischen Mittelalter keine Pflege fand, ist die Tatsache, daſs die poetische Bearbeitung einer solchen in der Geschichte vom Esel, Wolf und Fuchs wahrscheinlich eine Nachahmung abendländischer Tiergeschichten aus dem Kreise des »Reineke Fuchs« ist. Kulturgeschichtlich ist der griechische »Physiologos« dadurch von Interesse, daſs er wie die genannten indischen Geschichten ebenfalls zu den Slaven übergegangen ist, während die abendländischen Bearbeitungen erst auf einer lateinischen Übersetzung des griechischen beruhen.

Orientalische Stoffe, die nicht, wie die eben besprochenen, europäisches Gemeingut geworden, sondern griechisches Eigentum geblieben sind, scheint es nur wenige zu geben. Bisher ist davon nur bekannt die merkwürdige, ursprünglich wohl indische Geschichte vom armen Leon, d. h. eigentlich vom reichen Leon, der, verarmt, sich als Sklave verkaufen lieſs, und durch seine Kunst des Weissagens sich die Gunst des Königs erwarb, der ihn schlieſslich freilieſs. Das Ganze ist wohl eine Verherrlichung der Weisheit des Alters, das ja auch bei den heutigen Griechen die höchste Schätzung genieſst. Sagt doch selbst ein griechisches Sprichwort, das wohl auf unserer Geschichte beruht: »Hast du keinen Alten, so kauf dir einen.« Aus einer älteren Quelle desselben Stoffes stammt zwar auch das russische Lied vom Kaufmannssohne Iwan, sowie das altfranzösiche Epos »Eracles« des Gautier von Arras, das auch ins Deutsche überging, doch ist dieser Stoff immerhin nicht so international geworden wie die übrigen, und auch die Tatsache, daſs die byzantinische Fassung als Quelle der anderen diente, stellt sie über diese und läſst sie als griechisches Eigentum erscheinen[31]).

Wenn also, wie schon erwähnt, die stärksten orientalischen Einwirkungen auf die griechische Kultur des späten Altertums und des Mittelalters im ganzen weniger auf der Oberfläche liegen und mehr esoterischer Natur sind, mit dem ganzen Empfinden und Denken des Volkes schon zu eng verwachsen, als daſs sie sich rein herausdestillieren lieſsen, und wenn sie daher als feste Voraussetzung für das Verständnis des gesamten späteren Griechentums

anzusehen sind, nicht erst als Folge bestimmter historischer Ereignisse, so stimmt zu dieser Annahme auch, daſs selbst die Vorgänge in den beiden romantischen, unter fränkischem Einfluſs entstandenen Liebesromanen von Belthandros und von Lybistros sich auf orientalischem Boden abspielen, besonders in Kleinasien und Ägypten: Belthandros wandert durch Anatolien und die (asiatische) Türkei; Tarsos wird erwähnt; er liebt die Tochter des Königs von Antiochia. Ganz ähnlich trifft Lybistros seinen Gefährten Klitobos in Ägypten; er soll König von Argyrokastron (im Pontus) werden; Klitobos stammt aus Litauen, das als ein Teil von Armenien gedacht ist; mit Hilfe einer babylonischen Zauberin wird Rhodamne befreit. Also nirgends ein europäischer Ländername; der Schwerpunkt des Griechentums lag eben ganz im Orient, und auch die Phantasie des Griechen schweifte dorthin, holte sich von dort ihre Anregungen. Besonders im Osten wogte der Kampf um des Reiches Gröſse; dort platzten die verschiedensten Völkerschaften aufeinander, fand der regste geistige Austausch statt und die fruchtbarste Berührung. In solchen Gegenden sucht sich auch die Phantasie ihre Nahrung, weil sie da aus dem Vollen schöpfen kann, Kämpfe, Helden und Abenteuer zur Verherrlichung vorfindet, Stoffe, an denen sie ihre Gestaltungskraft erproben und mit farbigen Fäden ihre Wundergestalten in das graue Gewand der Sage sticken kann. Freilich muſs zu der äuſseren Gelegenheit auch der heldenhafte Geist der Zeit sich gesellen, das Hochgefühl der eigenen Kraft und der Stärke des Reiches.

Ein solch glückliches Zusammentreffen von verschiedenen Umständen lieſs zur Zeit der Machtfülle des Frankenreiches aus den Kämpfen Karls des Groſsen mit den Spaniern die Heldengestalt Rolands erstehen, aus dem Zusammenprall der todesmutigen Spanier mit der maurischen Übermacht erwuchs das edle Bild des Cid, und aus den Kämpfen byzantinischer Markgrafen mit den das Reich im 10. Jahrhundert an der Ostgrenze, im Hinterlande Kleinasiens bedrohenden mohammedanischen Räuberscharen stieg nun auch ein kriegerischer Volksheld in die Höhen der Sage und Dichtung empor, die Gestalt des Digenis Akritas, d. h. des aus zwei Stämmen erzeugten Markgrafen, des Sohnes eines Syrers und einer Griechin. Freilich darf man diesen mehr durch körperliche als geistige Kraft hervorragenden

Kämpen nicht in eine innere Parallele stellen zu jenen abendländischen Heroen, — in diesem Sinne gleicht er vielmehr dem Nationalhelden der Serben und Bulgaren, dem vielgefeierten Marko Kraljevitsch, oder dem russischen Helden Igor: es ist eben der Typus des osteuropäisch-orientalischen Helden, der uns in der Herakles-Gestalt des Markgrafen Digenis entgegentritt.

Waren es bisher namentlich erbauliche Stoffe, die dem Griechentum vom Orient her zuflossen, dann einige Märchenmotive, so sehen wir nun, daſs auch das Heldenideal des griechischen Mittelalters orientalischen Ursprungs ist. Es kommt damit ein ganz neues Element in die Volksphantasie: durch die Berührung mit der höheren Geistesbildung des romanischen Occidents war das lyrische Empfinden im griechischen Volke neu geweckt worden; durch die Berührung mit der physisch überlegenen Naturkraft des Orients wird der griechischen Poesie eine Fülle von epischen Motiven zugeführt, die Freude an tapferen Heldentaten neu belebt. Beide Elemente haben dann an dem Aufbau der neugriechischen Volkspoesie mitgewirkt: jenes gleichsam als das weibliche, dieses als seine männliche Ergänzung; dort als passives Gefühl, hier als aktive Tat. Basilios Digenis ist das Urbild des griechischen Pallikaren, die Lieder, die sich an seinen Namen knüpfen, sind Vorläufer der neugriechischen Heldenlieder. Wie diese, feiern auch jene die Heldentaten der Griechen gegen die Mohammedaner. Mit Digenis gewinnt die griechische Poesie zum ersten Male seit der homerischen Zeit wieder einen volkstümlichen Helden.

Zwei Besonderheiten freilich hat der halb orientalische Charakter dieser Heldenfigur zur Folge gehabt, die sie selbst von so verwandten Gestalten wie Marko Kraljevitsch unterscheiden: erstens hat Digenis' Heldentum keinen ausgesprochen nationalen und — was damit zusammenhängt — auch keinen offiziellen Charakter. Er ist weder wie Marko ein Königssohn, noch hat er jemals die Hauptstadt des Reiches gesehen. Die Sage bringt ihn sogar in einen gewissen Gegensatz zum Kaiser; er stand nicht wie Roland und der Cid in dessen Diensten, sondern erfreute sich einer starken Selbständigkeit. Darum scheint es mir auch nicht berechtigt, ihn als »byzantinischen Nationalhelden« zu bezeichnen, schon weil es keine byzantinische Nation gab, sondern nur ein byzantinisches Reich. Ein Reichsheld aber war

er ganz gewiſs nicht. Im Gegenteil: nicht die Phantasie der Byzantiner hat ihn verherrlicht; denn dann wäre er ebensowenig noch am Leben wie Belisar, sondern die eines kleinen Teiles des griechischen Volkes hatte ihn als ihren lokalen Volkshelden auf den Schild gehoben. In Byzanz wird man vermutlich von dem Bastard und seinen Taten ebensowenig Kenntnis genommen haben wie von allem, was im Volke vorging, und die Weihe, die er von der Phantasie des Volkes empfing, hat sicher keine offizielle Bestätigung von Kaisers Gnaden erhalten; wenigstens möchte ich sehr bezweifeln, ob man je am byzantinischen Hofe Lieder aus dem Akritenkreise vorgetragen hat, wie man z. B. Stücke des Nibelungenliedes am Wiener Hofe vortrug.

Trotzdem — und das ist eine eigene Ironie des Schicksals — hat der halb sagenhafte Markgraf die stolzen byzantinischen Herrscher alle überlebt; selbst von den heldenhaften Kaisern Nikephoros Phokas und Basilios II., zu deren Zeit sich die Digenis-Sage wohl gebildet haben wird, weiſs das Volk nichts mehr; dagegen singt es noch heute in jenen selben östlichen Gegenden, in Trapezunt, Kappadokien und auf Cypern, Lieder auf die ungeheure Kraft und Tapferkeit seines einstigen Lieblingshelden, dessen Ruhm sich immer mehr verbreitete, und um den sich ein ganzer Kreis von Sagen und Liedern, auch auf andere Helden, ansetzte, die man dann — bezeichnenderweise erst nach dem Falle des Reiches — ziemlich ungeschickt zu einem Ganzen verarbeitete.

Aus den zwei erhaltenen verschiedenen Bearbeitungen läſst sich nun der Kern des Heldengedichtes leicht herausschälen. Es gliedert sich, ähnlich wie die »Gudrun«, in zwei Hauptteile: der erste behandelt die Lebensschicksale der Eltern des Helden, der zweite die des Helden selbst. Jener beginnt mit einem Brautraub: der syrische Emir Musur plündert das Schloſs des byzantinischen Generals Andronikos Dukas in Kappadokien und führt dessen Tochter mit sich fort. Ihre fünf Brüder verfolgen ihn und bieten ein Lösegeld für ihre Befreiung; der Emir besteht auf einer Entscheidung durch Zweikampf und wird von dem jüngsten Bruder besiegt. Nach einer vergebens angewandten List entschlieſst er sich, zum Christentum überzutreten, und alle zusammen ziehen in die Heimat, wo die Taufe des Emirs und die Hochzeit stattfinden. Nur seine alte Mutter ist zurückgeblieben, und durch

ihr Eingreifen brechen nun schwere Konflikte über den Emir herein, der zu ihr zurückkehren und seinem alten Glauben wieder treu werden soll. Er wird nun zwischen Kindes- und Gattenliebe hin und her geworfen. Einer drohenden Entzweiung zwischen ihm, seiner Frau und deren Brüdern beugt jene geschickt vor, indem sie die vermeintliche Rückkehr nur als Besuch zu deuten weiſs. Nachdem der Emir sich durch einen Eid zur Rückkehr verpflichtet, nimmt er Abschied von der Gattin und kommt, durch den Trennungsschmerz zur Eile getrieben, unter mancherlei Abenteuern bei der Mutter an. Indem er ihren Vorwürfen ob seines Übertrittes sein christliches Glaubensbekenntnis entgegenhält, gelingt es ihm — wenn auch etwas schnell —, die Mutter und ihre Umgebung auch für das Christentum zu gewinnen, und er führt die bekehrte Mutter der Tochter zu: die Familienbande sind durch die Glaubenswechsel wiederhergestellt. Mit einer innigen Schilderung des Wiedersehens der Gatten schlieſst der erste Teil.

In den Worten des Vaters an sein inzwischen geborenes Söhnchen:

> Wann wirst du, lieber Falke, die Flügel regen nun,
> Ein Rebhuhn*) dir erjagen, den Räubern an es tun?

ist nun bereits das Thema zum zweiten Teil, der eigentlichen Lebensgeschichte des Digenis, angeschlagen: innige Liebe und gefährliche Abenteuer, die Lust jedes wahren Recken, füllen auch sein Leben aus. Nachdem der Knabe, zwölf Jahre alt, auf einer Jagd Proben seiner Kraft und Tapferkeit gegeben, geht es gleich auf dem Rückweg an die Brautwerbung, die natürlich, wie es dem Sohne des Emirs geziemt, wieder in einer heimlichen Entführung besteht, doch mit ausdrücklicher Einwilligung der Eudokia (so hieſs die Braut). Wie im ersten Teil kommt es zu einem Kampf zwischen dem Entführer und den Verwandten der Braut; Digenis bezwingt ihre Brüder, worauf der Vater seine Zustimmung gibt und reiche Mitgift verheiſst. Darauf folgt lange, fröhliche Hochzeit. — Nach einer Zusammenkunft zwischen Digenis und dem Kaiser Basilios, der ihn selbst aufsucht und sich — ganz unbyzantinisch — von ihm willig über Herrscherpflichten und Untertanenwohl belehren läſst, folgen in lebendiger Selbst-

*) d. h. eine Braut.

schilderung die Abenteuer des Helden: zunächst bezwingt er einen Drachen und einen Löwen, darauf drei Räuberhauptleute (sog. Apelaten) und schliefslich eine von diesen zu Hilfe gerufene Amazone nebst deren Mannen. Obwohl der ganze Kampf zum Schutze seiner Gattin geführt wird, so hindert dies den verliebten Helden doch nicht, sich mit der Amazone in ein Liebesabenteuer einzulassen. Nach allen diesen Ereignissen scheint der noch jugendliche Held des Kampflebens satt zu sein: er baut sich am Euphrat ein mit allem orientalischen Luxus ausgestattetes Schlofs, wo er an der Seite seiner Eudokia ein trautes Stilleben führt, dessen Glück nur durch den Tod seines Vaters und durch Kinderlosigkeit getrübt wird und durch den frühen, fast gleichzeitigen Tod des Paares ein jähes, doch versöhnliches Ende findet.

Dies in grofsen Zügen der Verlauf der Handlung, die in der kürzesten und besten Bearbeitung noch nicht 4000 Verse umfafst. Wie man sieht, fehlt darin der weite historische und nationale Hintergrund, wie er das romanische, die grofsartige Komposition und Vielgestaltigkeit, wie sie das germanische, oder gar die Vereinigung von beiden, wie sie das altgriechische Volksepos auszeichnen. Man merkt, dafs es eine ganz andere, weit weniger sturmdurchbrauste Welt ist, die sich darin spiegelt, dafs das ganze Werk aus kleineren, harmloseren Verhältnissen erwachsen ist, die nicht geeignet waren, die menschlichen Leidenschaften im Innersten aufzurühren. Die Handlung verläuft mehr episodenhaft, ist mehr einförmig als einheitlich; sie steigert sich nur selten zu gewaltigen, sich allmählich ankündigenden Konflikten — nur im ersten Teil findet sich ein Ansatz dazu vor der beabsichtigten Rückkehr des Emirs zu seiner Mutter, doch wird er nicht ausgebeutet —, nimmt keine unerwarteten Wendungen, schwillt nicht an zu vollen, reichen Akkorden, sondern hält sich in einem gleichmäfsigen, wenig abgestuften Tonfall, steht daher zu den westeuropäischen Epen in einem ähnlichen Gegensatz, wie die orientalische Musik zu den kunstvollen, komplizierten Tongebilden der occidentalischen. Man mufs eben, wenn man dem Werk gerecht werden will, es im Zusammenhange mit dem orientalischen und slavischen Heldenlied beurteilen. Dann erklärt sich auch sein Mangel an dramatischen Elementen, die beschauliche und patriarchalische Lebensauffassung, die naive Freude an Abenteuern, die geringe Ent-

wicklung des sittlichen Bewufstseins trotz der hohen Schätzung des Familienlebens, überhaupt die geringere Differenzierung der Charaktere — alles Kennzeichen einer unentwickelteren, teils in natürlicher Ungebundenheit, teils in kultureller Gebundenheit verharrenden Kulturstufe.

Die künstlerischen Schwächen des Werkes ergeben sich also aus dem Wesen des Kulturkreises, dem es entstammt. Das zeigt sich nicht nur im ganzen, sondern auch in Einzelheiten. Dahin gehört die fast durchgängige direkte Charakteristik der Personen im Gegensatz zu der indirekten in den homerischen Epen; ebenso viele psychologische Unwahrscheinlichkeiten einerseits, sowie überflüssige Erklärungen psychologischer Selbstverständlichkeiten andererseits, die geringe Anschaulichkeit der Massenkämpfe u. s. w. Daneben aber erfreut schon die bewufste Anwendung kleiner Kunstmittel zur Erzielung höherer Wirkungen und Abwechslungen, so die Wahl des Eigenberichtes in den mittleren Partien des Liedes, die Belebung einer Reisebeschreibung durch die Schilderung des Seelenzustandes des Reisenden, die Darstellung der äufseren Erscheinung der Braut des Digenis in dem Augenblick, wo dieser sie erblickt, wie überhaupt die richtige Behandlung des Psychologischen in der Werbungsszene — alles Vorzüge, die man in den byzantinischen Romanen à la Prodromos vergebens suchen würde.

Höher als die technische Handhabung aber steht der rein menschliche Stimmungsgehalt der Dichtung. Es weht einem daraus endlich wieder ein echtes, ungekünsteltes Empfinden entgegen: aufrichtige, nur selten aufdringliche Frömmigkeit, inniges Naturgefühl und reiner Familiensinn, und über allem ein Anflug von gesundem Humor. Frömmigkeit zieht sich durch das ganze Gedicht; besonders in dem ersten Teil mit der doppelten Bekehrung des Emirs und seiner Mutter und am Schlufs in dem Gebet der Eudokia für ihren erkrankten Gatten wirkt noch etwas nach von dem glaubensfrohen Ton christlicher Überzeugung, wie er jene indisch-christlichen Erbauungsbücher vom Baarlam beseelte. Die schwermütige Liebe des Digenis zu Natur und Einsamkeit könnte man leicht als ein Vorwegnehmen Rousseauscher Stimmung bezeichnen und übertrieben finden, wenn man nicht wüfste, dafs sie tief in dem griechischen Volkscharakter begründet ist. Hierher gehört die romantische Schil-

derung des Wonnemonats Mai, die Teilnahme der Natur an der Freude des Wiedersehens der Geliebten vor der Hochzeit, die Liebe und Anhänglichkeit des Helden an sein Rofs, und dann in der Todesstunde das sehnsuchtvolle Festhalten aller holden Lebenserinnerungen in den letzten Worten an die Gattin:

Des Lebens süfse Freuden sind hin auf immerdar,
Noch einmal lafs mich schauen dir in das Auge klar!
Die Liebeslust, zerronnen, kehrt nimmer mir zurück;
Lafs mich noch einmal schwelgen in der Erinn'rung Glück!

Nicht weniger innig wird die Liebe dargestellt, die Eltern- wie die Gattenliebe. Das Verhältnis von Mutter und Kind ist, wie überhaupt bei den Griechen, besonders herzlich, so das des Emirs zu seiner Mutter, das seiner Söhne zu der ihrigen; auch das Verhältnis des Digenis zu seinem Vater erscheint in einem schönen Lichte bei dessen Tode. Nicht weniger zärtlich ist die Liebe des Helden zu seiner Frau und trotz seines zweimaligen Fehltrittes mehr als blofse Geschlechtsliebe; er will erst ihrer Zuneigung sicher sein, ehe er sie entführt; er verschmäht die ihm gebotene Mitgift (»Ich wies die Morgengabe zurück mit stolzem Sinn, Mich trieb zu dir die Liebe, nicht Sucht nach Gold und Ruhm«); er stürzt sich um ihretwillen in Kämpfe und Gefahren (»Und was ich je vollbrachte, stets trieb mich kühner Mut, Zu werben und zu wahren nur dich, mein höchstes Gut«); und sein schönster Trost ist es, selbst sterbend, seine Geliebte ihm im Tode vorangehen zu sehen (»Wohl mir! Von schwerer Sorge ist nun mein Herz befreit, Dafs ich sie nicht verlasse schutzlos in Einsamkeit«).

Am anziehendsten ist der bunte kultur- und sagenhistorische Hintergrund, auf dem sich das alles abspielt. Was der Handlung an epischer Gröfse abgeht, das ersetzt er durch den Reichtum an epischen Motiven. Und so wenig das Gedicht als Ganzes dem griechischen und germanischen zu vergleichen ist, so stark erinnert es daran in einzelnen Zügen. Zahlreiche homerische Anklänge teilt es mit dem Erotokritos, nicht in den Gleichnissen, die hier ganz fehlen, sondern in dem typischen Ausdruck, den man wieder in jenem vermifst, dann in manchen Einzelheiten der Kampfszenen. Im übrigen erinnert der Held mehr an Herakles als an Achilles, durch seine frühe Kraft, seine Kämpfe

mit Ungeheuern, sein Liebesverhältnis zu der Amazone. Man hat bei diesem an Herakles und Omphale gedacht, doch läſst es sich wohl eher mit Siegfrieds Stellung zu Brünhilde vergleichen: auch die Amazone will sich nur dem hingeben, der sie überwindet. An das germanische Epos erinnert ferner auffallend ein Traum, den der jüngste Bruder von Digenis' Mutter hat, als diese ihren Mann, den Emir, nach der Heimat begleiten will: eine Taube wird von einem Habicht und einem Falken verfolgt, nur daſs auch dieses Motiv für die Entwicklung des Epos keine Bedeutung hat. Die Situation vor und während Digenis' Drachenkampf ist ganz ähnlich der Siegfrieds im Nibelungenliede: beide schlafen im Walde an einer Quelle bei Vogelgesang. Auch in seinem Charakter und Schicksal hat Digenis, wenn man von seiner orientalischen Sinnlichkeit absieht, manches mit Siegfried gemein: die Aufrichtigkeit seines Wesens, die Groſsherzigkeit gegenüber den Besiegten und Frauen, den frühen Tod. Wenn es heiſst, daſs Digenis blondes Haar hat, so ist das wohl nur ein Ausdruck für seltene Schönheit.

Stärker sind freilich die Anklänge an orientalische Epen und Sitten. Die doppelnationale Abstammung kommt häufig in ersteren vor. An indische Erzählungen erinnern Züge, wie der Hang zur Einsamkeit, die Erscheinung eines Drachens in Gestalt eines schönen Jünglings (so auch im Ramayâna). Reminiszenzen an das Alte Testament sind sehr beliebt, so das mühelose Zerbrechen der Fesseln (Simson), das Zerreiſsen wilder Tiere in zwei Teile (Simson); auch sonst wird auf das Alte Testament angespielt. Orientalisch ist auch die Pracht in der Schilderung von Digenis' Gärten, die von ähnlichen Schilderungen in den griechisch-fränkischen Romanen sichtlich beeinfluſst ist. Etwas Orientalisches verrät sich endlich auch in der Zurückgezogenheit, in der Digenis' Frau lebt.

Spuren byzantinischer Kultur zeigen sich nur in der tadellosen Rechtgläubigkeit der Personen (der neubekehrte Emir betet vor seiner Mutter gleich das ganze Glaubensbekenntnis her, und auch vor den Kämpfen wird gebetet) und in ihrer unverbesserlichen Schreibseligkeit: während im germanischen Epos Bestellungen stets durch Boten ausgerichtet werden, schreibt hier alles Briefe, Männer und Frauen, Heiden und Christen. Ehe der kleine Digenis Keule und Schwert in die Hand bekommt, muſs

er erst drei Jahre lang lesen und schreiben lernen. Die byzantinische Kunst mit musivischen Darstellungen aus der biblischen und altgriechischen Geschichte und Sage schmückt den Palast des Digenis.

Zu alledem gesellt sich dann und schlingt sich wie blühendes Rankenwerk um Säulen und Wände die reiche Fülle echt volkspoetischer Motive, die hier zum ersten Male deutlich hervorbrechen, durch das Ganze sich hindurchziehen und einen frischen Duft darüber verbreiten[31a]).

Faſst man alles zusammen, so kann kein Zweifel bestehen, daſs das Digenisepos die wahre Ausgeburt der mittelalterlich-griechischen Volksphantasie ist, die sich hier in ihrer vollsten, fast vollendeten Blüte darstellt; und wenn auch die byzantinischen Schulmeister ihre »veredelnden« Finger nicht ganz davon lassen konnten, so konnten sie ihr doch nichts anhaben, die Wurzeln hatten sich zu tief und fest im Volksboden eingewühlt; sie breiteten sich darunter aus, trieben nach verschiedenen Richtungen hin neue Schöſslinge, die wieder befruchtend auf andere, bescheidenere Blüten der Poesie einwirkten und ihnen von ihrer Kraft mitteilten.

Als eine Art Weiterwucherung des Digenisliedes stellt sich das sogenannte Armurislied dar, das eine Episode aus jenem behandelt, nämlich das Verhältnis von Vater und Sohn, wobei dieser dem Digenis Akritas entspricht. Der Inhalt ist kurz der, daſs der Sohn den in die Gefangenschaft der Araber geratenen Vater aufsucht, dabei die Araber wiederholt besiegt und es so erreicht, daſs der arabische Emir den Vater nicht nur freigibt, sondern auch den Sohn dadurch zu besänftigen sucht, daſs er ihm seine Tochter zur Frau verheiſst. Das offenbar unvollständige Lied hat sein Entdecker, der russische Byzantinist Vesselovskij, durch die Annahme zu ergänzen gesucht, daſs der befreite Vater mit dem Sohn zusammentrifft und, von diesem unerkannt, in einen Zweikampf verwickelt wird, ähnlich wie im deutschen Hildebrandsliede. Diese Vermutung wird nun durch die neugriechischen Volkslieder von dem Sohn des Andronikos und von Tsamados und seinem Sohn bestätigt, deren Inhalt gerade den im Armurisliede vermiſsten Abschluſs, den zwischen Vater und Sohn drohenden Zweikampf, bildet[32]).

Daſs Armuris der Sohn tatsächlich der Digenis des Epos

ist, nur mit etwas fabelhaft übertreibenden Zügen ausgestattet, geht aus vielen Anklängen deutlich hervor: zunächst aus dem Ort der Handlung, die sich in Kappadokien und am Euphrat abspielt, dann aus dem frühen Heldentum des Armuris, endlich aus seinen unentbehrlichen Attributen des Rosses und der Keule. Auf der anderen Seite berührt sich das Lied so eng mit dem sicher zum Digenisepos gehörenden vom Sohn des Andronikos, dafs es sicher als einer der vielen Nebenschöfslinge des Akritenzyklus zu betrachten ist[33].

Sodann vollzog sich zwischen den Digenisdichtungen — sie waren ja ursprünglich getrennt und leben auch als solche fort — und bereits bestehenden älteren griechischen Heldensagen ein gegenseitiger Assimilierungsprozefs, so dafs beide nun trotz ihres verschiedenen Ursprungs innerlich zusammengehören. Diese Wechselwirkung kann man deutlich beobachten an den Dichtungen, die sich an den Namen Achills und Alexanders d. Gr. knüpfen, an der Achilleïs und an dem Alexanderlied. Dabei spielte jene eine vorwiegend passive, dieses eine mehr aktive Rolle.

Wenn wir die beiden Gruppen der griechischen Poesie des Mittelalters, die wir eben betrachtet haben, die romanisierende und die orientalisierende, uns noch einmal in ihrem Wesen vergegenwärtigen und dann das mittelalterliche Achillesgedicht ins Auge fassen, so bemerken wir, dafs dieses gleichsam eine Kontamination beider Gruppen darstellt, indem Achilles darin als ein in fränkisch-ritterliches Milieu verpflanzter Digenis erscheint. Er wird wie ein französischer Ritter erzogen, geht aus einem Turnier früh als Sieger hervor, zieht mit zwölf seiner Getreuen in den Kampf gegen einen fremden Fürsten, der, ähnlich wie im »Erotokritos«, das Land bedroht. Und wie im Digenisliede der Held auf einem seiner Kriegszüge sich die Tochter eines Fürsten als Gattin erobert, so Achilles die des feindlichen Königs, Polyxena. In beiden Gedichten erfolgt darauf die Versöhnung. Auch das frühe Heldentum, sowie sein und seiner Gattin früher Tod erinnern an Digenis' Schicksal. Erst der zweite Teil des Gedichtes lehnt sich etwas mehr an die antike Sage an, die freilich sehr entstellt ist: Achilles zieht gegen Troja, Paris lockt ihn unter dem Versprechen, ihm seine Schwester zur Frau zu geben, in die Stadt, wo er in der Kirche ermordet wird[34].

Dieser Zug, der einem syrisch-griechischen Chronisten entlehnt ist, beweist, wie fremd die Antike dem damaligen Griechentum geworden war; nur noch einige Namen hat diese Achilleïs mit der Ilias gemein. Und sehr bezeichnend ist es, dafs ein anderer, gleichzeitiger Bearbeiter der Ilias selbst als Hauptquellen nicht das Original, sondern zwei ebenfalls byzantinische Chroniken benutzt hat, während ein dritter Zeitgenosse für die poetische Darstellung des trojanischen Krieges nichts Besseres zu tun wufste als den altfranzösischen Trojaroman von Benoît de Sainte-More zu übersetzen [35]). Und das geschah in der Zeit der litterarischen Renaissance der Komnenen, im 14. Jahrhundert! Wenn übrigens die Achilleïs immerhin einigen poetischen Sinn zeigt, so verdankt sie dies nicht der Antike, die eben tot war, sondern der Berührung mit dem Empfinden und der Phantasie des Volkes. Es lehrt dieses Beispiel recht deutlich, wie es mit den Wiederbelebungsversuchen der Antike bei den späteren Griechen bestellt ist, und wie allein in der Anlehnung an die Volkspoesie das Heil der Kunstdichtung lag.

Die einzige Gestalt, die sich aus dem Altertum bis in die Gegenwart bei den Griechen leidlich lebendig erhalten hat, ist die Alexanders des Grofsen. Das hat natürlich seine guten Gründe; beginnt doch mit ihm eine neue Periode in der griechischen Geschichte, die der Begründung des griechischen Weltreiches mit der Hauptstadt Alexandria, dessen Erbe dann das byzantinische Reich wurde. So hat Alexander gleichsam den ersten Keim zu diesem gelegt, und so blieb er auch dem Volke vertraut, und die Phantasie umgab ihn mit einem dichten Sagengeflecht. Ähnlich wie die deutsche Volkssage den Kaiser Barbarossa stellt sich die griechische den »König Alexandros« noch als lebend vor. Den griechischen Schiffer bangt noch heute vor der Gorgone, die ihr Haupt aus den Wogen erhebt und mit Donnerstimme die Frage an ihn richtet, ob der König Alexander noch lebe. Wehe dann dem Unglücklichen, wenn er mit »Nein« antwortet! Und in Epirus hat sich in einer Volkssage die Gestalt des Makedonierkönigs seltsam verquickt mit der des Phrygierkönigs Midas [35a]). Man sieht, dafs die Alexandersage für die Griechen eine ganz andere Bedeutung hat als für den Occident, den sie sich im Mittelalter ebenfalls erobert hat, wo sie aber nur litterarische, keine volkstümliche Verbreitung fand. Die

Quelle dieser sämtlichen fabelhaften Geschichten über Alexanders Kriegszüge ist wahrscheinlich in Alexandria selbst zu suchen, doch sind sie nur in apokryphen Bearbeitungen erhalten, die besonders dem 3. Jahrhundert n. Chr. angehören und als Pseudo-Kallisthenes bekannt sind. Während die abendländischen Versionen auf eine lateinische Bearbeitung des 10. Jahrhunderts zurückgehen, beruhen die drei mittelgriechischen auf den ursprünglichen, wenn auch stark modernisierten altgriechischen Bearbeitungen, aus denen ihrerseits wieder mehrere orientalische geflossen sind, eine syrische, armenische, äthiopische und georgische. Es lassen sich also auch in der Geschichte der Alexandersage, wie in derjenigen der orientalischen Volksbücher von Sindbad, zwei Gruppen unterscheiden, eine orientalische und eine occidentalische. Nur geht die Verzweigung in der ersteren noch weiter, indem sich, gröſstenteils von den mittelgriechischen Versionen unter dem litterarischen Einfluſs von Byzanz zahlreiche südslavische, rumänische und russische Alexanderromane abgespalten haben, so daſs man nun tatsächlich von einer germanisch-romanischen und einer griechisch-slavisch-orientalischen Form der Alexandersage sprechen kann[36].

In der Reihe der vorgeführten epischen Werke ist das Heldenepos vom Digenis Akritas dasjenige, in welchem der griechische Volkscharakter am frühesten und reinsten sich offenbart. Während die Liebesromane der fränkischen Zeit noch stark von byzantinischen Schlacken durchsetzt sind, die Werke der kretisch-venetianischen Zeit von bestimmten Verfassern herrühren und sich an bestimmte Vorbilder anlehnen, ist der Digenis Akritas das eigentlich volkstümliche Epos des griechischen Mittelalters.

Diese ganze epische Dichtung gehört aber der Form nach schon durchaus der Vergangenheit an; sie bildet den letzten Vertreter des mittelalterlichen Versromanes. Ihr innerster Kern aber trägt dennoch die ganze griechische Volkspoesie der Gegenwart in ihren Elementen in sich. Diese ist in den zahlreichen lyrischen Partien jener Dichtungen schon deutlich vorgebildet und hat sich daraus weiter differenziert. So hat schon während des Mittelalters die Volkspoesie sich ihrer äuſseren Fesseln, die ihr die epische Form angelegt hatte, entledigt, und die verschiedenen Gruppen, in die sie sich gliedert, treten wenigstens in ihren allgemeinen Umrissen immer schärfer daraus hervor; die

grofsen kompakten Massen des Epos lösen sich allmählich auf in die leichteren, dem modernen Empfinden mehr zusagenden lyrischen Formen, deren jede einem bestimmten allmenschlichen Gefühlsinhalt entspricht, je nachdem er sich äufsert als Liebe zum Weibe, zu Familie und Heimat, zu Welt und Leben, bezw. als Furcht vor dem Tode. Diese drei Gruppen, aus denen die neugriechischen Liebeslieder, die Abschieds- und Totenlieder und die eigenartigen Charoslieder hervorgegangen sind, lassen sich in den kleineren volkstümlichen Dichtungen des griechischen Mittelalters schon deutlich erkennen, und es ist überaus bezeichnend, dafs es gerade diejenigen poetischen Gattungen sind, die wir in der byzantinischen Litteratur so schmerzlich vermifst haben.

Ein früher Blütenstraus griechischer Liebeslyrik ist in einer Art Liebesbrevier zusammengebunden, das der Zeit nach zum Teil noch in jene von altfranzösischem Geiste erfüllte Zeit der Ritterpoesie des 14. Jahrhunderts gehört; es erweist sich durch dieses sein Alter nicht nur als eines der frühesten Zeugnisse der reinen griechischen Volkspoesie überhaupt, sondern wirft auch Licht auf den kulturgeschichtlichen Ursprung der neugriechischen erotischen Lyrik: sie ist zweifellos unter fränkischem Einflufs zu stande gekommen. Schon in den grofsen Versromanen zeigt sich die moderne, veredelte Auffassung der Liebe im Gegensatz zu der grob-sinnlichen der Byzantiner, aber nur erst im Kern, nicht in der Form. Die ersten wirklich volkstümlichen Liebeslieder, die seit tausend Jahren in griechischer Zunge neu erklangen, enthält jenes genannte Liebesbrevier, in welchem Lieder und Liederzyklen verschiedener Art und Herkunft zusammengefafst sind, ein wohl als Tanzlied aufzufassendes schalkhaftes Wechselgespräch zwischen einem Jüngling und einem Mädchen, dann eine Anzahl von Liebesklagen eines Jünglings in der Form zweizeiliger Strophen ähnlich den türkischen Manés, endlich eine ganze auf einer eigentümlichen Zahlenspielerei beruhende Liebesprüfung, die darin besteht, dafs der junge Liebeskandidat, um vor seiner spröden Erwählten Gnade zu finden, ihr hundert Liebesverse hersagen mufs, die je mit einer Zahl von 1—100 beginnen.

Da das Mädchen den offenbar noch kleinen Knirps nicht ernst nimmt, erbietet er sich selbst zu einer Prüfung:

»Prüfe mich, ehe du sprichst, daſs du mich richtig erkennest;
Bin ich auch klein von Gestalt, ist doch die Leidenschaft groſs.
Siehe die Fichte, wie groſs! sie ermangelt köstlicher Früchte;
Siehe die Ähre, wie klein, und wie gesegnet an Korn!
Denk an das winzige Rebengewächs voll saftiger Trauben,
Die des Menschen Gemüt Winters und Sommers erfreu'n.
Hegst du noch Zweifel, so schlüpf in leichten Pantoffeln zum Garten,
Sieh, wie der niedrige Baum Winde und Wetter besteht,
Und wie er wurzelt so fest wie groſse, mächtige Stämme!«
Immer noch zögernden Sinns sagte das Mädchen darauf:
»Hundert Lieder singe mir jetzt zum Preise der Liebe;
Hast du es glücklich vollbracht, winket ein Kuſs dir als Lohn.«
Drauf der Jüngling: »Zwar bin ich im Singen wenig bewandert,
Dennoch will ich den Geist sammeln und ordnen den Sinn,
Will zum Liebesgesang jetzt meine Seele erheben,
Zähle, mein Mädchen, und gib, wenn ich's vollbrachte, den Lohn!«
(Lübke.)

Nachdem die ersten zehn Verse zu ihrer Befriedigung ausgefallen sind, führt sie ein abgekürztes Verfahren ein und gestattet ihm, nur mit den Zehnern fortzufahren, so daſs er also im ganzen nur noch 19 Verse zu liefern hat. Darauf erklärt die Gestrenge den Liebesabiturienten für reif und läſst ihn alle Freuden an ihr auskosten.

Ein Teil der hier nur äuſserlich zusammengefaſsten Lieder ist gewiſs auf Rhodos entstanden und schildert zarte Verhältnisse zwischen jungen Johanniterrittern und den einheimischen, als sehr kokett verrufenen rhodischen Schönen. Darum aber die ganze Sammlung als »Rhodische Liebeslieder« zu bezeichnen, wie es üblich geworden ist, hat keinerlei Berechtigung. Es sind eben meistens Volkslieder, von denen das Liebesexamen besonders beliebt gewesen sein muſs, da ein fast genau übereinstimmendes Volkslied noch heute auf griechischen Inseln fortlebt. Auf weitere Anklänge dieser Liedersammlung an neugriechische Volkslieder, sowie auf ihren poetischen Gehalt überhaupt wird bei der Darstellung der neugriechischen Volkspoesie eingegangen werden. Hier sei nur noch auf zwei kultur- bezw. litterarhistorisch bemerkenswerte Tatsachen hingewiesen, zu denen die Sammlung Veranlassung gibt, und zwar gerade jener poetische Prüfungsakt. Was auch dem heutigen Griechen darin auffallen würde, ist die so selbständig freie und fast männliche Art, mit der die Jungfrau dem

Jüngling gegenübertritt. Das ist nicht griechisch-orientalisch, sondern durchaus französisch empfunden; ein griechisches Mädchen aus dem Volke hätte nie über ein solches Maſs von Aktivität verfügt. Auch sonst findet man Spuren französisch-provençalischen Minnewesens in diesen Poesien, z. B. die bekannte Auffassung des Herzens als eines Kästchens, zu dem der Schlüssel verloren gegangen ist.

Das zweite betrifft die sogenannte arithmetische Akrostichis, d. h. die Verbindung der Strophenanfänge durch aufeinanderfolgende Zahlen, die man bisher für völlig originell gehalten hat, die aber neuerdings als eine bei fast allen Völkern sehr beliebte Form der Einkleidung erwiesen worden ist[36a]). Da sie besonders in italienischen Volksliedern häufig vorkommt, kann man zweifelhaft sein, ob sie von hier oder vom Orient aus in die griechische Volkspoesie gelangt ist. Doch ist letzteres wegen der vielen orientalischen Motive in ihr wahrscheinlicher; auch erinnert dieses Spielen mit Zahlen unwillkürlich an die sagenhafte Entstehungsgeschichte von »Tausend und eine Nacht«: wie hier der Sultan der Scheherezade aufträgt, jeden Abend ein Märchen zu erzählen, und sie sich dadurch das Leben erkauft, so hier das Mädchen dem Jüngling, 100 Verse zu dichten, um sich ihre Liebe zu erkaufen. Ist das richtig, so muſs man sagen, daſs in dieser poetischen Liebesprobe sich occidentalische und orientalische Einflüsse kreuzen: jener zeigt sich in der inneren Auffassung, dieser in der äuſseren Einfassung.

Erwähnt sei noch, daſs wie im Erotokritos so auch hier sich einige byzantinische Reminiszenzen finden, wenn z. B. die Geliebte mit dem Muttergottesbild verglichen wird, das die Kaiser um den Hals tragen, oder wenn es heiſst, daſs ihr Wort so viel wert sei wie eine kaiserliche Goldbulle.

Der wenig erfreuliche Abschluſs, den das sonst so anmutige Werkchen dadurch findet, daſs der mutwillige Bursche, nachdem er seine Verliebtheit befriedigt hat, das Mädchen zum Danke noch verspottet — ein Zug, der sich wohl ebenfalls aus der Lockerung der Sitten unter dem Einflusse des raffinierten Westens erklärt —, dieser Abschluſs ist in einem späteren Liebesgedicht des 16. Jahrhunderts zu einem eigenen Thema ausgestaltet worden, zu einer Verführungsgeschichte. Das Lied

hat einen echt volkstümlichen Charakter und scheint auf Kreta entstanden zu sein, auf dessen Sittenzustände in der Venetianerzeit es ein grelles Licht wirft.

Das Gedicht scheint gedacht zu sein als eine Art Mahnung an ehrbare Mädchen, sich der Versuchungen zudringlicher Burschen zu erwehren. Ein solcher Bursche ist es, der hier erst als Versucher, dann als dreister Verführer geschildert wird. Mit einer Neckerei von beiden Seiten, deren Form volkspoetischen Motiven abgelauscht ist, beginnt die Geschichte. Das erste Gespräch führt zu keiner Einigung, und in der nächsten Nacht findet sich der Jüngling abermals vor dem Fenster der Schönen ein. Sie scheint ihm geneigt, äuſsert sich aber in sittsam zurückhaltender Weise. Er gesteht ihr nun in leidenschaftlichen Worten seine Liebe, erklärt aber gleich, daſs von Verlobung und Ring keine Rede sei. Das unschuldige Geschöpf versteht erst nicht, was er damit meint, und muſs nun hören, daſs ihr Anbeter ein Vertreter der freien Liebe ist; »denn,« so spricht er wie ein Kenner, »nie sind Mann und Frau ein Herz, sondern, wenn sie einander fern sind, verlieren sie ihre Liebe, wenn sie ein paar Kinder haben, entsagen sie der Begierde und empfinden Ekel vor der Liebeslust; . . . . und wie eingesalzener Speck von acht bis zehn Jahren so ist für den Menschen eine angetraute Frau.« Nach diesem Bekenntnis fordert der junge Don Juan die Kleine mit verlockenden Worten auf, ihre Liebe »ohne Kranz zu essen, von der Küsse erquickendem Honig zu trinken« und die Jugendlust zu genieſsen. Das Mädchen fragt ihn bestürzt, wo er denn in die Schule gegangen sei, daſs er rede wie einer von den Bergen und nicht wie vornehmer Eltern Sohn. Und mit den Worten:

Du hast wohl keinen Gott in dir und willst mich ehrlos machen,
So zieh denn hin und glaube nicht, du wirst mich je verlachen,

wirft sie das Fenster zu, und auf Rache sinnend geht der »Seeräuber der Liebelei« nach Hause, um nach einem Monat in das Haus der nichts Ahnenden einzudringen und das böse Werk zu vollführen. Furchtbar ist der Fluch, den dann die Arme gegen den Verführer schleudert: von Türken, Katalanen und Arabern solle er gepeinigt und getötet werden, — »im Meeresschaum soll man dein Haar, am Strande deine Hände und Füſse finden, deine

Verwandten sollen herbeieilen und deine Mutter sich das Haar raufen, und dann will auch ich kommen, dich zu meinem Trost zu sehen, Rache nehmen bei deiner Beerdigung, auf dafs mein Herz sich weide!« Den Schlufs bildet eine lange Mahnung an die Genossinnen, die der Dichter dem Mädchen in den Mund legt, sie sollten auf ihrer Hut sein vor der Falschheit der Männer. Die naive Ehrbarkeit des griechischen Mädchens und die Raffiniertheit des wahrscheinlich venetianischen Wüstlings sind in dem kleinen Sittenbilde äufserst glücklich kontrastiert.

Als eine Verschmelzung gleichsam aus Longos' Hirtengedicht »Daphnis und Chloë« und Musaeos' »Hero und Leander« läfst sich die anmutige Hirtenidylle des Kreters Drimytikos, die »Schöne Hirtin« (1627), bezeichnen. An jenes erinnert es durch die intime Schilderung der ländlichen Staffage, an dieses durch die Gestalten der beiden Geliebten; es atmet die idyllische Stimmung des ersteren und die gesunde, natürliche, von der Treue getragene Liebesseligkeit des letzteren. Nichts Dekadentes, Raffiniertes zerstört, wie in dem Gedicht des Longos, den zarten Reiz der Natur, der landschaftlichen wie der menschlichen, die das Ganze weit emporhebt über jenes und es dem Werke des Musaeos nähert.

Mit diesem stimmt es auch äufserlich, dem Umfang wie dem Verlauf der bescheidenen Handlung nach, überein. In fünfhundert — übrigens jambischen — Versen wird das Schicksal der Liebenden erzählt: wie auf der Weide der junge Hirt die Schöne erblickt, sich in sie verliebt, wie sie ihn mit in ihre Höhle nimmt und beide dort selige Tage geniefsen in heimlicher Liebe, bis die bevorstehende Rückkehr des abwesenden Vaters der Schäferin zur Trennung zwingt; wie der scheidende Hirt der Geliebten verspricht, nach einem Monat wiederzukehren, aber durch eine schwere Krankheit zurückgehalten, erst nach zweien kommt, wie er auf einem Hügel bei der Höhle einen schwarz gekleideten Alten trifft, der ihm auf Befragen mitteilt, dafs die Gesuchte, seine Tochter, vor Gram gestorben sei, und dafs sie ihn beauftragt habe, den Hirten zu erwarten und ihm ihren Tod zu melden; wie dann der Hirt an ihrem Grabe ein Klagelied anstimmt, von seiner Herde Abschied nimmt, um in Einsamkeit, nur begleitet von einem Lamme, einem Geschenk der Geliebten, sein Leben zu beschliefsen.

Es ist wieder das alte Motiv der unglücklichen Liebe, das hier, ganz im Sinne des Musaeos, behandelt ist. Eine Einwirkung der italienischen Schäferdichtung, etwa des pastor fido, ist kaum anzunehmen, da es durchaus nichts Süfsliches an sich hat. Auch von den früher genannten, ebenfalls auf Kreta entstandenen Schäferdramen scheint unser Gedicht unbeeinflusst zu sein. Es zeigt durchaus volkstümlich-griechischen Charakter, in der Auffassung wie in der poetischen Form. Wie ganz nach der keuschen Art eines griechischen Landmädchens ist es, wenn die Schöne die Zumutung des Liebhabers zurückweist, sie solle ihre Begehrlichkeit zeigen, und ihm erwidert:

Nicht schicklich wär's, noch ehrenvoll für mich,
Auf solche Weise unverschämt zu lächeln,
Doch mufs ich dich darob verurteilen.
In deiner Macht steht's: trink und küfs mich denn,
Ob's nun nach meinem Willen oder nicht.

Der beste Beweis aber für die Volkstümlichkeit dieser und der beiden vorigen Dichtungen ist, dafs sie als Ganzes wie in einzelnen Teilen noch heute im Volksmunde leben, wie wir an seiner Stelle sehen werden[37]).

Dafs nicht nur die rein sinnliche Auffassung der Liebe im Wesen des Griechen liegt, beweisen die zahlreichen innigen Abschieds- und Klagelieder in der neugriechischen Volksdichtung, die den Abschied von der Geliebten und den Verwandten, sowie die Bitterkeit des Lebens in der Fremde besingen. Dieser Trennungsschmerz hat bereits in einem Liedchen aus byzantinischer Zeit einen wehmütigen, echt volkstümlichen Ausdruck gefunden[38]). Leider kann man nicht dasselbe behaupten von einem anderen versifizierten Klagegesang, in dem ein Kreter seinem Schmerze über das Leben in der Fremde Luft macht in einem gänzlich form- und gedankenlosen Ergufs von nicht weniger als 548 Versen. Man fühlt sich diesem Machwerk gegenüber, das Krumbacher treffend mit einem poetischen Karussell verglichen hat, wieder ganz in byzantinischer Atmosphäre: dieselbe redselige Weinerlichkeit und Mafslosigkeit, dieselbe hohle Rhetorik und dieselben pfäffischen Jammereien über die Erbärmlichkeit der Welt machen es wahrscheinlich, dafs sich hier ein ungebildeter Kleriker an der Poesie vergriffen

hat. Nur hier und da funkeln aus dem Gewölk seiner Worte einige verirrte Sterne der Volkspoesie hervor und belehren uns, dafs wir uns in freier Natur, nicht in stickiger Klosterluft befinden[39]).

Noch stärker als das Heimatgefühl ist bei den Griechen der Familiensinn entwickelt, wie er sich in der Stunde der Trennung besonders innig äufsert in dem Verhältnis von Mutter und Kind. Den Stoff zur Darstellung dieses Verhältnisses lieferte die alttestamentliche Geschichte vom Opfer Abrahams. Dieses Thema mit der Schwere der daraus erwachsenden Konflikte mufste ja zur dramatischen Bearbeitung geradezu herausfordern, und es ist daher wohl auch kein Zufall, dafs diese alttestamentliche Erzählung die Phantasie der europäischen Völker am mächtigsten erregt und sich in der Form zahlreicher religiöser dramatischer Spiele verkörpert hat, wie sie aus Frankreich und England schon bekannt, dann auch für Spanien und jetzt auch für Griechenland nachgewiesen sind. Man nimmt an, dafs alle diese nur Bearbeitungen eines italienischen Mysterienspieles von dem Florentiner Belcari aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind. Sicher ist dies zwar bisher nur für die französischen und englischen Spiele, es ist aber kaum zweifelhaft, dafs auch das griechische trotz seiner starken Abweichungen von dem Original auf italienische Quelle zurückgeht[40]). Dafür spricht auf italienischer Seite die grofse Zahl von Ausgaben dieses Spieles, über dreifsig bis zum Jahre 1860, dann auf griechischer Seite das gänzliche Fehlen religiöser Dramen in Byzanz, endlich, nach beiden Seiten hin, die starke Einwirkung der italienischen Litteratur auf die griechische des 16. Jahrhunderts.

Wenn wir trotzdem das griechische »Opfer Abrahams« als ein selbständiges Werk betrachten, so haben wir durchaus ein Recht dazu: es ist nicht nur viel ausgeführter, fast um das Doppelte verlängert, sondern auch freier und innerlicher erfafst als das italienische. Das Hauptgewicht liegt auf der starken und lebenswahren Herausarbeitung der Seelenkämpfe Sarahs, der unerschütterlichen Gottergebenheit und Standhaftigkeit Abrahams, der angstvollen Ahnungen Isaaks und der liebevollen Teilnahme der Diener an dem Geschick der Familie. Das Stück ist also mehr eine Verherrlichung echt griechischen Familiensinnes in religiösem Rahmen als ein Mysterienspiel; den Verfasser hat es

offenbar gereizt, den Schmerz der Trennung von Eltern und Kind, dieses alte Thema der griechischen Volkspoesie, an einem ergreifenden Beispiel darzustellen und uns gleichsam die Fäden bloſszulegen, aus denen sich das Ganze zu dem Bilde fügt, das uns aus der bildlichen Darstellung so geläufig ist[41]. Der Schwerpunkt des Werkes liegt also mehr in der Gefühlsanalyse als in dem Handeln der Personen, das sich natürlich eng an die Überlieferung anschlieſst. Dafür ist aber jene um so meisterhafter durchgeführt.

Die ganze erste Hälfte des Stückes spielt im Hause des Abraham. Es beginnt mit der Verkündigung des Engels; während darauf Abraham zu Gott betet, erwacht Sarah; sie glaubt nicht seiner Versicherung, es sei das Morgengebet; die Zeit sei noch nicht da. Er zögert, da sie aber in ihn dringt, sein Leid zu teilen wünscht und standhaft zu sein verspricht, selbst wenn sie erfahre, Isaak sei tot, da gesteht er ihr das Furchtbare. Sie bricht in Klagen aus und wird ohnmächtig. Vom Engel ermahnt, schnell den Auftrag auszuführen, ehe Sarah zu sich komme, weckt Abraham seine Diener und gibt ihnen Befehle. Inzwischen erwacht Sarah aus ihrer Ohnmacht und ruft nach Mann und Kind. Der Schmerz um Kind und Weib stürmen auf Abraham ein, doch er faſst sich und tröstet sie: es sei Gottes Wille. Dann folgt eine ergreifende Klage Sarahs um Isaak, und erst von Abraham ermahnt, faſst auch sie sich einen Augenblick: sie will ihr Kind verleugnen und glauben, sie habe nur eine brennende Kerze in der Hand getragen, die nun erloschen sei. Doch wie sie, von Abraham aufgefordert, den Sohn schnell anzukleiden, an dessen Bettchen tritt und ihn so ruhig schlafen sieht, bricht ihr Schmerz von neuem los; sie glaubt, sein Gesicht sei erbleicht und er träume von seinem Schicksal. Schlieſslich weckt sie Isaak unter herzerschütternden Klagen; sie will ihm Feiertagskleider anlegen, da es zu einem Fest gehen soll:

> Einladung kam zur Hochzeit heut im Hades,
> Drum laſs mich's putzen schön, daſs man's nicht tadle.

Jetzt will Abraham den Kleinen selbst anziehen und heiſst die Mutter fortgehen, damit er sie nicht weinen sehe:

Und wenn's erwacht, dich sieht, am Hals dir hängt,
Verrätst du dich alsbald, sagst ihm dein Leid.

Sie langt die Kleider heraus und betrachtet sie wehmütig:

Die sind's, die jeden Sonntag trug der Arme,
Die alle tausendfach bewunderten,
Sie werden heute nun von Blut befleckt,
Geschlachtet wird das Kind von Vaters Hand.

Endlich läſst sie sich zum Fortgehen bewegen, und nun weckt Abraham seinen Sohn; doch er ist müde und möchte noch schlafen:

Ach, süſses Väterchen, laſs mich doch noch,
Wenn's Zeit zur Schule ist, möcht' ich erwachen.

Wie er endlich aufsteht, fragt er, warum ihn die Mutter nicht ankleide, wie sonst; er möchte sie noch sehen, ehe er fortgeht. Sie kommt, und es spielt sich eine innige Abschiedsszene zwischen Mutter und Kind ab: Isaak, der ihren Kummer bemerkt, verspricht ihr, Äpfel vom Feste mitzubringen, und sie gibt ihm Birnen mit gegen den Durst. Beim Fortgehen spricht er wie ahnungsvoll die Worte aus:

Mir scheint, ich gehe groſser Sorg' entgegen,
Ich geh' wohl auf den Berg, doch nicht herunter.

Unterwegs — und damit beginnt der zweite Teil — fragt erst Isaak die Diener, dann diese sich untereinander nach dem Grunde von Abrahams Unruhe; der eine faſst sich endlich ein Herz und fragt ihn selber:

O Gott, kann denn ein Diener nicht erfahren,
Der treue, gute, seines Herren Leiden?
Der Trost, du weiſst's, ist Heilkraut für den Schmerz.

Nachdem ihnen Abraham das Geheimnis eröffnet und die Ungläubigkeit des einen Dieners zurückgewiesen, kommen sie auf den Berg; während der Vater im stillen den Sohn bittet, ihm eine Stütze zu sein in der schweren Stunde, baut dieser selbst den Opferaltar; dann läſst der Dichter ihn ahnungslos die wunderbar fein empfundenen Worte sagen:

Sieh, Väterchen, gefällt dir der Altar?
Das Lamm nur fehlt noch, es darauf zu legen.
So eile, dafs wir heut noch fertig werden,
Ich sehne mich, zur Mutter heimzukehren.

Nun offenbart ihm Abraham alles, und es wird ihm klar, was das Fest und das traurige Wesen der Mutter zu bedeuten hatten; er ergeht sich in rührenden Klagen über sein verlorenes Leben, fafst sich aber, als der Vater fest bleibt, und bittet ihn, ihm seinen Segen zu geben. Von inniger Vaterliebe zeugt in den darauffolgenden Worten Abrahams dessen Wunsch, mit dem Sohne zusammen sterben zu können. Isaak spricht nun ein Gebet und nimmt von Mutter und Vater zärtlichen Abschied, wobei wieder die innige Liebe zur Mutter hervortritt. Ergreifend wirkt es, wenn er den Vater um eine letzte Gnade bittet:

Nicht unbarmherzig mir den Hals durchschneide,
Nein, töte langsam mich, mit sanftem Kosen,
Dafs du mein Weinen siehst, mein Flehen hörest,
Dafs wir uns anschau'n, ob ich seh' dich zucken,
Ob als dein Kind du Isaak erkennest.

Nach der erfolgten göttlichen Errettung machen sich die Diener auf, das frohe Ereignis zu verkünden, und begegnen unterwegs der Dienerin der Sarah, die diese dem Tode nahe verlassen hat, um die Vermifsten zu suchen. Es folgt nun das Wiedersehen, nachdem der Diener die frohe Meldung der Sarah bereits gebracht hat. Wieder wird die Begegnung von Mutter und Kind besonders herzlich geschildert. Sie kann nicht sprechen vor Freude, und Isaak redet sie an:

Hier, Mutter, steht dein Kind voll heller Freude,
Aus Erdengründen holt' es Gott herauf.
Du sprichst nicht? Lachst auch nicht? Liebkost mich nicht?
Bin ich dein Sohn nicht, Mutter, kennst mich nicht?
— — — — — — — — — — — — — — — — —
So lafs uns dieses Tages denn erfreun,
Man holte mich ja lebend aus dem Hades!

Mit einem Dankgebet Abrahams an Gott schliefst das Stück.

Es ist, wie man schon aus dieser Übersicht erkennt, ein prächtiges Seelengemälde, das der unbekannte Dichter hervor-

gezaubert hat, ein künstlerisches Kabinettstück voll Seele und Leben, von einer unmittelbaren Anschauungskraft konzipiert, mit festen, sicheren Strichen von geübter Hand gezeichnet, trotz mancher langen Dialoge doch ohne ermüdende Breite, mit sauberer Pinselführung in der Auftragung der sprachlichen Farbentöne des Verses, kurz, ein in jeder Hinsicht so erfreuliches Werk, dafs man es zwar nicht litterarhistorisch, wohl aber künstlerisch als eine eigene Leistung anzusehen hat, die durchaus unter den Bearbeitungen des gleichen Themas bei den übrigen Völkern sicher nicht die letzte Stelle einnimmt. Einer der schönsten Züge, um die der Grieche das Stück bereichert hat, ist die Mitwisserschaft der Sarah, die sowohl in der biblischen wie in der italienischen Quelle fehlt, und auf die sich das Ganze erst aufbaut. Denn es ist mir nicht zweifelhaft, dafs der Dichter um dieses Motivs der Mutterliebe willen die Arbeit unternahm.

Dadurch, wie durch die geschickte Verwertung volkspoetischer Motive, die Vorstellung des Todes als einer Vermählung, die Erwähnung von Hades und Charos, die Vergleichung des Lebens mit einer brennenden Kerze, dann durch zahlreiche Bilder und Wendungen der Volkspoesie konnte es dem griechischen Dichter gelingen, einen schon an sich volkstümlichen Stoff dem Herzen des griechischen Volkes noch näherzubringen. Und wie unendlich der Abstand ist zwischen dem reinen und zarten Empfinden dieses Volkes und dem unwahren und rohen der späteren Byzantiner, das kann man ermessen, wenn man das »Opfer Abrahams« zusammenhält mit dem »Leidenden Christus«: ein durchgeistigter, seelenvoller holländischer Meister neben einem starren und leblosen byzantinischen Mosaik.

Dieses Spiel, in dem ebenso die Mutterliebe wie die Errettung vor dem Tode verherrlicht wird, führt uns hinüber zu dem d r i t t e n, in den neugriechischen Charosliedern so mannigfach gewendeten Thema T o d u n d W e l t, zu der unerbittlichen Macht des Todes, dem Schicksal der Toten in der Unterwelt — die Hölle ist dem griechischen Volksglauben fremd — sowie ihr Verhältnis zu den Lebenden.

Dieses letztere bildet den Gegenstand von zwei Dichtungen des 16. Jahrhunderts, die beide eine Hadesfahrt schildern. Die Einkleidung ist in beiden die gleiche: die Unterwelt wird als

Rachen eines Ungeheuers aufgefaſst, in den der Dichter hineingeworfen wird. Von beiden ist die unter dem Namen des Dichters, Bergades oder Bernardes, gehende die bedeutendere. Sie gliedert sich deutlich in zwei Teile. Das Motiv des ersten bildet ein Wechselgespräch der Toten mit dem lebenden Eindringling; sie fragen ihn neugierig aus nach dem Aussehen der Welt, ob die Quellen noch flieſsen, die Bäume noch blühen, ob die Ihrigen noch um sie trauern. Die ausführlichste, aber auch unerfreulichste Auskunft erhalten sie über ihre Witwen, die kürzeste und tröstlichste über ihre Mütter: jene, von deren Leben mit verderbten Priestern ein wenig erbauliches Bild entworfen wird, dächten gar nicht mehr an sie, hätten auch gar nicht getrauert, diese aber könnten ihre Kinder nicht vergessen:

Zugleich mit euch verloren sie ihrer Augen Licht,
Nicht seh'n sie, was da vorgeht, achten nicht Hab und Gut,
Um euch allein sie jammern, um euch sie tragen Leid,
Die Welt, sie ist vergessen, sie denken nur an euch.

Nach dieser Antwort stimmt der Chor der Toten ein ergreifendes Klagelied an, das reich an volkspoetischen Anklängen ist, wie überhaupt in diesem Teil, besonders in der Frage der Toten nach den Lebenden, noch heute beliebte Volkslieder verarbeitet sind.

Es berste, Herr, die Platte, das Erdreich sei verweht,
Daſs, Arme, wir verlassen das Lager sonnenlos!
Sich wende unser Antlitz, sich dehne unser Wuchs,
Daſs unsre Zung' ertöne, man höre unser Wort!
Daſs wir die Welt betreten, Erdboden unter uns,
Und hoch zu Roſs einherziehn, Jagdfalken in der Hand.
Daſs vor uns dann zu Hause die Hunde kommen an
Und frohe Kunde bringen: es kommt, wer lang war fort!
Dann sähn wir, wer entgegen uns käme aus dem Haus,
Wer uns empfangen würde an unsres Hofes Tor,
Ob wirklich sie uns hielten den Eid, den sie getan .....

Der zweite Teil des Gedichtes enthält die Frage des Bergades nach der Todesursache der Verstorbenen und deren eingehende Erzählung: wie sie, die Brüder, auf einer Seefahrt zu ihrer in der Ferne verheirateten Schwester bei einem Sturm ertrunken seien, wie sie dieser, die inzwischen durch einen Traum

das Schicksal ihrer Brüder erfahren hat und vor Schreck an einer Frühgeburt gestorben ist, in der Unterwelt begegnen und einander ihren Tod erzählen, bis sie von den höllischen Dienern des Totengottes getrennt wurden. Bergades, voll Rührung, fragt, ob sie ihren Hinterbliebenen etwas zu bestellen hätten, und nun entwickelt sich eine lebendige und anschaulich geschilderte Szene im Totenreich, die zugleich so charakteristisch ist, dafs sie hier wiedergegeben sei, wenn auch nur in Prosa. Nachdem der Dichter die obige Frage gestellt hat, fährt er fort:

»Und in kurzer Zeit sehe ich ein ganzes Heer auf mich zu kommen; in unabsehbarem Zuge kam es von drüben her; da sah ich junge Männer und Mädchen, ältere Männer und Burschen, Heerführer mit gezogenen Schwertern, und dazwischen zerstreut Fürsten zu Fufse und zu Rofs, und bei sich hatten sie Diener, Dolmetscher und Schreiber. Ich sah Diakonen, Bischöfe und Priester[418]) und in Massen Ehepaare, Bräutigame mit ihren Bräuten; ich sah, wie sie Schemel herbeibrachten für die Schreiber; ein jeder hielt Feder, Papier und Schreibzeug in der Hand; und jeder hatte eine ganze Schar um sich, die ihn zur Eile trieb; einer forderte Billets, ein anderer rief nach Papier. »Heute reist ein Bote ab!« riefen sie, »sie müssen sich sehr beeilen, wenn sie es mitbekommen wollen.« Und feuchte Briefe nahmen sie den Schreibern aus der Hand, andere sah ich siegeln, wieder andere offene Briefe bringen. So viele haben mich überredet, Briefchen abzugeben, dafs mich's schauderte, als ich sie sah, und mich abwendete. Da erhoben sie alle die Hände und blickten mich an: »Nimm doch«, riefen sie, »die Briefchen mit aus dem bittren Hades und sieh zu, dafs du sie nicht verlierst. Sprich auch selbst mit ihnen und sage den Bekümmerten (darauf folgt ein offenbar eingesprengtes Volkslied, das die Leiden und Entbehrungen der Toten in der Unterwelt und ihre Hilflosigkeit schildert; dann geht es weiter:) Dies, unser unsägliches Leid, bitten wir dich aufser unseren Briefen zu sagen, ob sie wohl Mitleid empfinden und uns bedauern, dafs ihre Hand sich öffne und sie unser gedenken . . . . .« Mit der Aufforderung an ihre Verwandten, ja den Armen reichlich Almosen zu spenden, schliefst die Wunschliste der Toten.

In manchen Zügen erinnert das Gedicht an Dantes »Hölle«, besonders in der satirischen Verwertung schlechter menschlicher

Eigenschaften; in der ganzen Einkleidung haben offenbar die nach dem Muster der Totengespräche Lukians verfaſsten Dialoge des Timarion und Mazaris mit eingewirkt[42]. Die Durchführung des Ganzen wie die geschickte Einführung von Partien aus der Volkspoesie lassen einen Dichter von Gemüt und Phantasie in dem Werkchen erkennen.

Weniger gilt dies von dem zweiten Gedichte, das zwar an Umfang, nicht aber an Erfindung und Inhalt dem ersten gleichkommt. Der Verfasser, wohl ein gräzisierter Venetianer aus Kreta, namens Piccatoro — unter diesem Namen geht auch das Gedicht — schildert ebenfalls eine Fahrt durch die Unterwelt, doch ohne Nebenabsichten, nur zu dem Zweck, seine und des Volkes phantastische Vorstellungen davon mitzuteilen. Hier tritt auch Charos, der neugriechische Totengott, auf, der, ähnlich wie Virgil den Dante, den kretischen Dichter, und zwar zu Rosse, durch sein Reich führt. Die Darstellung ist breit, besonders in den Reden des Charos, der als ein dienstfertiger Cicerone seinem Schutzbefohlenen alles, was dieser wissen will, ausführlich erklärt. Er wird einmal sogar als theologischer Lehrer bezeichnet, wo er nämlich auf die Frage des Pikatoros nach dem Zweck der Schöpfung und der Ursache des Todes plötzlich die ganze Schöpfungsgeschichte erzählt und eingehend bei dem Sündenfall verweilt. Damit bricht das den Theologen verratende Gedicht ab. Das eigentliche Thema umfaſst somit nur 200 Verse, unter denen manche volkspoetischen Anklänge zu bemerken sind. Doch drängt sich auch hier das Theologische zu sehr hervor, so, wenn Charos seinen beim Anblick so vieler Toten entrüsteten Schützling damit beruhigt, daſs er sich als Diener Gottes bezeichnet. Im einzelnen zeigen sich manche gelehrten Einflüsse, wie bei der Erwähnung der Totenrichter und des Styx. Überhaupt macht dieses Gedicht dem ersten gegenüber einen stark schulmäſsigen Eindruck[43].

Wie man sieht, hatte die Theologie auch noch im 16. Jahrhundert einigen Anteil sogar an der volkstümlichen Litteratur. Die geistliche Poesie ist auch der Ausgangspunkt der Dichtungen über die Herrschaft des Todes in der Welt. Jene selbst freilich, die in der kurzen Blütezeit der byzantinischen Litteratur fast allein das Feld behauptete, trat immer mehr in den Hintergrund, im Interesse der Poesie möchte man sagen: fast zu sehr.

Die schöne Wechselwirkung zwischen weltlichen und geistlichen Liedern, wie sie in der älteren Zeit bei uns stattfand, ist, wie schon bemerkt wurde, den Griechen unbekannt. Was in ihrer Volkspoesie von kirchlichen Stoffen verarbeitet ist, das beschränkt sich auf legendenhafte Lieder, in denen Wunder von Heiligen die Hauptrolle spielen. Eine volkstümliche Verinnerlichung heiliger Stoffe ist nur in geringem Maſse zu beobachten. Trotz alles Überwucherns der Theologie in byzantinischer Zeit hat das griechische Volk nie einen Sinn für transzendentale Betrachtungen gehabt. Seine Religiosität ist durchaus immanent.

Wohl liegen aus byzantinischer Zeit einige volkstümliche Reflexe griechischer Hymnenpoesie vor, doch sind es höchstwahrscheinlich bewuſste Bearbeitungen für das Volk, nicht aus diesem selbst hervorgegangene freie Umdichtungen. Wenigstens atmen die beiden hiervon erhaltenen Stücke, zwei Buſsgebete reuiger Wollüstlinge, durchaus byzantinischen Geist: kraftlose asketische Zerknirschung, viele biblische Zitate und Beschuldigung des Teufels in dem einen langen Klagelied auf Adam und das Paradies, mehr innere Einkehr und Selbstbeschuldigung in dem anderen kurzen »Gebet eines Sünders«. Nur eine Stelle in beiden erinnert an volkstümliche Dichtungen: in jenem ruft der unverbesserliche Sünder »Berge, Wiesen und Hügel und fruchtbringende Bäume« an, seine finstere Seele zu beklagen, und in diesem klingen Anfangsverse eines modernen Volksliedes wieder:

Ich darf mich nicht freuen, nicht trinken vom Wein,
Muſs leben in Öde, auf dem Berge allein,
Auf dem Angesicht liegen und Tränen vergieſsen.

Auf der Kirchendichtung beruhen auch die sogenannten erbaulichen Alphabete, d. h. fromme Belehrungen über irdische Vergänglichkeit, Buſse und jüngstes Gericht, deren einzelne Strophen mit Anwendung der schon erwähnten beliebten Spielerei durch alphabetische Akrostiche verbunden sind. Ein derartiges Gedicht windet sich durch 120 Verse hindurch, weniger um dem inneren seelischen, als dem äuſseren Bedürfnis zu dienen, das Alphabet wie einen Rosenkranz herunterzubeten. Ein anderes beginnt mit den Versen:

Wie wagst du's, Mensch, Unrecht zu tun der Welt?
Vor einen strengen Richter wirst auch du gestellt!

Seltsamerweise wirkt bei den Griechen die Vorstellung des jüngsten Gerichts nicht so abschreckend und ist daher auch weniger volkstümlich geworden als die Furcht vor dem Tode. Daher erfreuen sich diejenigen erbaulichen Gedichte der gröſsten Beliebtheit und Verbreitung, die Betrachtungen über den Tod und das Schicksal anstellen oder Unterredungen des Menschen mit dem Tode behandeln, dessen Figur uns ja schon in dem einen Gedichte von der Unterwelt begegnet war. Religiöse Gedanken enthalten diese Disputationen nicht, sie drehen sich vielmehr um eine Art Handelsgeschäft, indem der dem Tode verfallene Mensch noch um einige Tage Frist ersucht zur Erledigung rein irdischer Angelegenheiten. Erst wenn der Tod sich auf keinen Handel einläſst, ruft der Mensch die Heiligen an, natürlich vergeblich. Wie tief diese Todesvorstellungen im Bewuſstsein des Volkes wurzeln, lehrt die merkwürdige Tatsache, daſs die Anfangsworte einer solchen Disputation jetzt unverändert den Schluſs eines modernen Tanzliedes aus Epirus bilden, das uns noch im nächsten Kapitel beschäftigen wird[44]).

Zurückblickend auf diese ganze volkstümliche griechische Poesie des 14.—17. Jahrhunderts und sie mit der byzantinischen vergleichend, müssen wir uns fragen: Hätte diese solche duftigen Blüten treiben können wie die lebens- und tatenlustigen Lieder von dem Heldentum eines Digenis Akritas, von dem Leiden und Lieben eines Belthandros und Erotokritos, wie die lieblich-graziöse Poesie des Liebesbreviers, die düster-phantastische des Todes im Bergades, endlich die gemütvolle Verklärung der Familienbande und der kindlichen Glaubensfröhlichkeit im Opfer Abrahams — hätte wohl alles dies in den Treibhäusern von Byzanz wachsen können? — Nein, es bedurfte vielmehr eines fruchtbaren, jungfräulichen Bodens und triebkräftiger Samenkörner, damit sich so gesunde Früchte entwickeln konnten. Jener Boden war das urwüchsige griechische Volkstum, und dieser Samen die höhere, verfeinerte künstlerische Kultur des Romanentums. Und gleichen die eben betrachteten poetischen Werke noch vergänglichen Blüten, so erquicken uns die voll ausgereiften Früchte in der neugriechischen Volkspoesie.

DRITTES KAPITEL.

Die neugriechische Volkspoesie.

Man ist es im allgemeinen nicht gewohnt, in der Geschichte der Litteratur eines Landes auch eine Darstellung seiner Volkspoesie zu finden, wenigstens nicht in der eines westeuropäischen, weil dessen Litteratur in erster Linie Kunstlitteratur ist, also ein individueller Ausdruck seiner höheren geistigen und sozialen Kultur, und daher von der naiven Poesie des Volkes wenig Anregung empfangen hat. Man kann geradezu sagen, dafs Kunstpoesie und Volkspoesie einander ausschliefsen: je stärker die eine entwickelt ist, um so mehr mufs die andere verkümmern. Meistens ist es die Kunstpoesie, die der Volkspoesie die Kraft raubt, ihre Lebensbedingungen hemmt, ihr Wachstum unterbindet: so war es bei den alten Griechen, und so ist es bei den Romanen: die italienische wie die französische Litteratur hat keine tieferen Wurzeln in dem Volkstum ihrer Länder, sie ist von ihm losgelöst, wie ihre Litteratursprache sich losgelöst hat von den Dialekten; und wie diese zu blofsen Patois herabgesunken sind, so hat auch ihre Volkspoesie einen Beigeschmack des Vulgären angenommen; beide, Volkssprache und Volkspoesie, haben keinen lebendigen Anteil mehr an der Gestaltung der Kultur; sie kann sie entbehren, wenigstens vorläufig. Natürlich wirkt diese Isolierung der Volksdichtung auch auf ihre Qualität zurück: sie mufs allmählich, wie das Volkstum selbst, verarmen und vertrocknen, zum wenigsten ihre Urwüchsigkeit einbüfsen. Es ist der Sieg einer alten, individualisierten Kultur über die einst ungebrochene, breit sich hinlagernde Natur, der hier errungen ist.

Dieser Sieg ist noch nicht so vollständig bei den Völkern germanischer Rasse. Hier ist daher das Verhältnis zwischen Volks- und Kunstpoesie ein freundlicheres, ihre Wechselwirkung eine innigere, beständigere. Es ist das Schöne in der germanischen Kulturentwicklung, daſs sie sich zu allen Zeiten die Fühlung mit dem heimatlichen Volkstum gewahrt oder, wenn sie sie zu verlieren drohte, doch stets wiedergewonnen hat. Was verdanken nicht Chaucer und Shakespeare, Herder und Goethe, selbst dem englischen und deutschen Bürgerstande entstammend, der Muse des Volkes! Wo stellt sich die Verschmelzung von Kunst- und Volksdichtung, von Individuum und Masse harmonischer dar als in der deutschen und englischen Dichtung?

Gänzlich verschieden liegen nun die Dinge in den Litteraturen der osteuropäischen Völker, der Slaven, Rumänen und Griechen. Sie zeigen uns gerade das Gegenbild zu der romanischen: hier eine dicke Kulturschicht, aufgetragen auf eine dünne volkstümliche Grundlage, dort umgekehrt ein üppig wucherndes, ungebändigtes Volkstum und darüber ein dünner Firniſs importierter Kultur, die sich beide so wenig durchdringen und vermischen können wie Öl und Wasser. Diese Völker, deren natürliche Kultur, wie wir sahen, auf der byzantinischen ruht, haben es noch zu keiner politischen, sozialen und individuellen Differenzierung gebracht, der Vorbedingung alles geistigen Lebens. Wohl haben sie einzelne groſse Geister erzeugt, diese sind aber nicht der naturnotwendige Ausdruck ihrer Nation; sie stehen allein; sie stellen nur das dar, was sie empfinden und denken, sie sind nicht die Stimme eines ganzen Volkes, weil dieses noch keine Stimme hat; sie verkörpern keinen Stand desselben, weil es noch keine Stände hat, sie finden keine groſsen historischen Stoffe, weil es keine einheimische, alte Geschichte hat; die Herren der Geschichte waren bei den Russen die Tartaren, bei den Balkanvölkern die Türken, zum Teil die Italiener. Diese Völker alle liegen also gleichsam noch in der Wiege der Weltgeschichte; Wiegenkinder wollen aber noch nichts hören von tiefsinnigen Werken des Geistes, und denen, die sie ihnen aufdrängen, geht es nur zu leicht wie Faust mit dem Pudel, nur daſs bei ihnen nicht der Pudel, sondern Faust den Rückzug antreten muſs, nicht der Einzelne, sondern die Masse den Sieg davonträgt. Man denke nur an zwei charakteristische Ereignisse der jüngsten Zeit, an

die Exkommunizierung Tolstois in Rufsland und an die Krawalle wegen der Bibelübersetzung in Griechenland, beides doch schliefslich nur deutliche Symptome einer für Westeuropa überwundenen Weltanschauung, des Verharrens in einem freiheits- und individuenfeindlichen Atavismus.

So wenig günstig derartige Zustände der Entwicklung einer individuellen und doch nationalen Kunstdichtung sein mögen, so günstig sind sie der unter patriarchalischen Verhältnissen am besten gedeihenden Volksdichtung. Daher ist es kein Zufall, dafs Slaven, Rumänen und Griechen sich einer Volkspoesie erfreuen, die derjenigen der westeuropäischen Völker quantitativ wie qualitativ weit überlegen ist und in dem Leben ihrer Völker eine ungleich bedeutendere Rolle spielt als bei jenen. Die griechische Volkspoesie verdient sodann noch um deswillen eine genauere Betrachtung, weil der beste Teil der neugriechischen Kunstdichter an sie anknüpft und die im vorigen Kapitel skizzierte Litteratur des Mittelalters ebenfalls auf volkstümlichem Boden erwachsen ist, somit im Keime schon die Hauptgattungen der neugriechischen Volkspoesie in sich trägt und deren innere Struktur erkennen läfst.

Wir werden jetzt diese Gattungen uns noch einmal zu vergegenwärtigen und sie, von ihrer kunstpoetischen Hülle befreit, in ihrem Wesen zu verstehen suchen, wie es sich erklärt aus den historischen Schicksalen, den sozialen Zuständen und dem psychologischen Charakter des griechischen Volkes.

Liebe zu Heimat und Familie, zum Weibe, zu Natur und Welt — dieser Dreiklang aller echten Volkspoesie tönte uns schon, wenn auch noch wie hinter einem Dickicht versteckt, aus dem vielstimmigen Chor der volksmäfsigen Dichtungen des griechischen Mittelalters entgegen, und in diesen Dreiklang läfst sich auch die gesamte griechische Volksdichtung auflösen: Liebesgefühl, Familiengefühl und Lebensgefühl, sie füllen das Gemüt des Griechen fast aus. Man sieht bereits: diese Poesie mufs etwas durchaus Gefühlsmäfsiges an sich haben, etwas Passives, nach innen Gewandtes, Weiches. Man merkt ihr an: dieses Volk hat in den letzten anderthalb Jahrtausenden nicht viel erlebt, aber um so mehr erlitten; es gleicht einem Menschen, der sich lange mehr mit sich selbst beschäftigt hat als mit der Welt. Es ist kein weiter Schauplatz, der sich in ihr eröffnet; es fehlt ihr der

grofse historische Horizont und daher auch das historische Lied, wie es die deutsche Poesie so reichlich gepflegt hat. Das griechische Volk wie überhaupt die osteuropäischen Völker sind ja erst unlängst in die Geschichte eingetreten, und die mittelalterliche Geschichte des Landes hat sich teils wegen ihres antinationalen Charakters, teils wegen des schwachen historischen Gedächtnisses der Griechen dem Volke nicht tief eingeprägt. Das einzige im Gedächtnis des Volkes wirklich lebendig gebliebene Ereignis der byzantinischen Geschichte war, wie wir sahen, die Eroberung Konstantinopels; einige historische Stoffe aus früherer Zeit haben sich teils mit der Liebespoesie verquickt, wie die cyprische Geschichte von der Arodaphnusa [45]), teils sind sie sagenhaft geworden, wie die Taten des Generalissimus Digenis. Es entspricht also durchaus dem Charakter der geschichtslosen Vergangenheit der Griechen, wenn sie an älteren historischen Volksliedern auffallend arm sind. Erst der Befreiungskampf hat auch der Volkspoesie etwas reicheren Stoff an Geschichte zugeführt, einige historische Heldengestalten ihr erstehen lassen, wie sie die Kleftenlieder feiern. Doch diese griechischen Krieger sind von eigner Art, ganz verschieden von den kriegslustigen deutschen Landsknechten, selbst von den serbischen Haiduken. Es sind keine Haudegen. Man fühlt, dafs es ihnen nicht so sehr um grofse Taten zu tun ist als um Ruhm und Ehre, um ihre Person. Die griechischen Kampflieder schildern nicht mit epischer Breite und Objektivität grofse Schlachten, wie die serbischen, sondern geben nur kleine Szenen aus dem Schlacht- oder Lagerleben; sie gruppieren sich auch nicht um einen Nationalhelden, wie diese um den gefeierten Marko; jedes besingt vielmehr seinen eigenen Helden, oder besser: dieser, der sein eigener Mittelpunkt ist, besingt sich selbst. Und alle diese Kleften und Pallikaren haben eine unverkennbare Familienähnlichkeit; sie stammen in gerader Linie ab von einem gemeinsamen Ahnen, von dem uns schon bekannten Digenis Akritas, dessen Schicksal entsprechend dem beweglicheren Charakter seines Volkes, wieder so ganz verschieden war von dem des serbischen Königssohnes Marko. Das Bedürfnis für Heldenverehrung war bei den Griechen nie sehr grofs, ebensowenig wie das der Unterordnung unter einen einheitlichen Willen. Daher wurde Digenis auch kein Held der nationalen Sage, er lebt nur noch in den Liedern einiger Pro-

vinzen, als ein unbestimmtes, riesenhaftes Wesen, von dessen Charakter aber auf jeden der in den modernen Kleftenliedern gefeierten Kämpfer etwas übergegangen ist: die Selbstgefälligkeit, mit der sie wie er noch sterbend ihre Taten erzählen, der oft übernatürliche Charakter dieser Taten, die beschauliche Art, mit der sie gern als der Ruhe pflegend oder Feste feiernd dargestellt werden, die grofse Rolle, die die Liebe in ihrer Heldenlaufbahn spielt, wie überhaupt ein stark lyrischer Zug auch durch diese Lieder geht, endlich die wehmütige Art, wie sie von der Welt Abschied nehmen. Es sind alles mehr Menschen des Gefühls als der Tat, oder wir erfahren doch mehr von ihren Gefühlen als von ihren Taten; es sind gefühlsselige Helden, empfänglich für die Schönheit der Natur, weil sie in und mit ihr leben und weben; wenn sie im Winter die Berge verlassen müssen, zählen sie schon die Wochen, bis die Bäume sich wieder mit frischem Grün schmücken, und der zum Tode verurteilte Held Diakos trauert, dafs der Tod gerade die Jahreszeit erwählt hat, wo die Bäume blühen und die Erde sich mit Grün bekleidet. Es liegt etwas Weibliches darin, und es ist wohl kein Zufall, dafs auch das weibliche Element in diesen Räuberliedern sich aktiv oder passiv stark bemerkbar macht: der Held mag die Liebe nicht entbehren, und die Geliebte wird nicht selten zur Heldin, die alle Gefahren mit ihm teilt und oft selbst die Burschen beschämt. Und zu Naturgefühl und Liebe gesellt sich dann noch ein starkes Familienbewufstsein, das den Kleften nie verläfst, ihn nicht nur beim Abschied von den Seinen beseelt, sondern auch im Kampfe ihn anfeuert und im Tode ihn tröstet. So kommen wir auch in den vielgerühmten Kleftenliedern schliefslich auf jenen Dreiklang zurück, der die Seele des griechischen Volksgesanges bildet: Natur, Liebe, Familie, und es lehrt diese Überwucherung des Heldentums durch urmenschliche Gefühle, dafs der Heldensang bei den neueren Griechen etwas ganz Sekundäres, nicht etwas Subsidiäres ist, wie bei Germanen und Slaven[46]). Es ist der schon wiederholt betonte Mangel des Epischen und die etwas einseitige Vorliebe für das Lyrische, der die neugriechische Volksdichtung der italienischen nähert, nur dafs dieses Lyrische sich in viel weicheren, zarteren und gedämpfteren Tönen hält, als man von einem südlichen Volke erwarten sollte.

Das zeigt am auffallendsten die erotische Lyrik der Griechen: sie hat bei aller leidenschaftlichen Sinnlichkeit nicht jenen naiven, gesunden, genufsfrohen Charakter wie die italienische, nicht die stille, ungestörte, harmlose Seligkeit des deutschen Liebesliedes, sondern schlägt einen eigentümlich sentimentalen, sehnenden, fast schmerzlichen Ton an. Sie erzählt mehr von Liebesleid als von Liebeslust. Es fehlt die Harmonie zwischen beiden, wie sie im deutschen Volkslied herrscht. Es ist bald die verbotene, bald die unerfüllte, bald die heimlich sich ängstigende, bald die durch den Tod frühzeitig gebrochene, kurz die ihrer selbst nicht recht froh werdende Liebe, von der das griechische Volkslied mit Vorliebe berichtet. Diese in den Genufs des Augenblicks nie rein aufgehende, quälerische Stimmung der Liebe liegt teils in dem griechischen Volkscharakter, teils in den sozialen Verhältnissen des Orients begründet.

Es ist zunächst jene beschauliche und sensitive Naturempfindung, die ja, wie wir sahen, den Griechen seit der hellenistischen Zeit her eigen ist, die sich in dem wehmütigen Betrachten der Vergänglichkeit des Lebens und seiner Freuden gefällt, und die nun auch dem Liebesleben sich mitteilt, nicht nur indem die Natur und ihre Geschöpfe den Liebenden gegenüber als ein willkommenes Orakel auftreten und an ihrem Schicksal Anteil nehmen, sondern indem von der elegischen Weltanschauung des Griechen auch auf sein Liebesglück ein Schatten fällt. Es ist daher gewifs kein Zufall, dafs zahlreiche erotische Lieblingsmotive in der neugriechischen Volkspoesie zurückgehen auf jene spätherbstliche Blüte der altgriechischen Dichtung, auf die lieblich-tragische Geschichte von Hero und Leander. Es ist, als ob dieses kleine Liebesepos gleich einer an das Ufer brandenden Meereswelle in unzählige Teilchen zersprüht wäre, die dann vom Volksmunde gierig aufgefangen wurden und noch heute als eigene Liedchen erklingen. So verwandt fühlt sich hierin die heutige griechische Seele mit der des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts, in das man die Entstehung dieses Stoffes zu setzen hat.

Man kann sich aus diesen Resten den gröfsten Teil des Gedichtes rekonstruieren, nicht nur in dem Hauptmotiv der getrennten Liebenden, das ja bekanntlich auch in dem deutschen Volksliede von den zwei Königskindern fortlebt. In zwei griechi-

schen Liedern ist zunächst von dem »himmelragenden Turm« die Rede, von dem schon Strabon erzählt; darin ist eine schöne Königstochter eingeschlossen, »von ihrem Vater halb verstoſsen, von ihrer Mutter verflucht«. Aus der Priesterin der Aphrodite ist eine Nonne von zwölf Jahren geworden, die — wohl ein Anklang an das Fest der Göttin — einem ihr begegnenden Burschen Wein verkauft und ihm ihre Liebe anbietet. In mehreren versprengten Zweizeilern wird ferner auf das Durchschwimmen der Meerenge angespielt:

Zum Boot ich mache meinen Leib und meine Hand zu Rudern,
Daſs ich mein Liebchen finden mag, die mich am Strand erwartet.

Oder wie Worte der Hero klingt die Bitte an das Meer:

O Meer, das du da vor mir liegst und blickest auf mein Leid,
Behüte mir, erhalte mir den Liebsten allezeit!

Selbst eine Reminiszenz an die verhängnisvolle Lampe scheint noch erhalten:

Dort an dem hohen Fenster seh' ich ein Lämpchen hangen,
Es harrt das schmucke Mägdelein, den Liebsten zu empfangen.

Ein anderes Lied schlieſst mit den Versen:

Ich will zu meiner Liebsten, es komme, was da wolle,
Mag mich das Meer ausspeien, wohl an des Ufers Rand,
Ob mich die Fische fressen, Delphine mich zerreiſsen.

Dann folgt die Katastrophe, die in einem Liede ganz wie die Tauchersage behandelt ist und ähnlich schlieſst:

Der Arme, er warf sich von Ufers Höh',
Er sprang in die Fluten nieder,
Zwölf Meilen schwamm er hinein in die See,
Und niemals kehrte er wieder.

(Lübke.)

Die Aufsuchung des Geliebten ergänzen zwei Volkslieder: in dem einen singt eine Jungfrau unter Tränen auf einem kristallenen Turm ein Trauerlied, und in dem andern irrt eine Priesterfrau am Strande und fragt die vorbeifahrenden Schiffe, ob sie nicht einen Jüngling aufgefischt hätten. Der Schluſs endlich findet sich, zum Teil mit den gleichen Worten, in mehreren Liedern zerstreut, wenn es heiſst:

Sie starben so jung! Die im Leben getrennt,
Sie liegen im Tod nun vereinet[47]).

Wenn also bei der Vorliebe des griechischen Volkes für die Behandlung tragischer Liebesmotive ein so alter Stoff durch mehr als zwei Jahrtausende hindurch fortwirken konnte, so ist es nicht zu verwundern, wenn die kleine Elegie von der »Schönen Schäferin«, die selbst wie eine späte Erneuerung der Herosage im Hirtenkostüm erscheint, ebenfalls in stark zusammengezogener Form im Volksmunde weiterlebt, nur mit der sehr charakteristischen Änderung des Schlusses, daſs der Hirt am Grabe der Geliebten sich den Tod gibt, was wie eine poetische Assimilation an Hero und Leander wirkt. Nimmt man noch dazu, dass auch in anderen romantischen Epen und Balladen, wie in dem Achillesgedicht, den cyprischen Liedern von Chartzianis und Arete, von der Arodaphnusa, in dem kretischen von Schön-Suschen ein früher, teils natürlicher, teils gewaltsamer Tod die Geliebten trennt, so wird diese tragische Neigung in einer inneren Anlage des griechischen Volkscharakters zu suchen sein, und zwar muſs man sie zweifellos erklären aus einer pessimistischen Weiterbildung der alexandrinischen sentimentalen Erotik, die, wie wir sahen, wieder in enger Verbindung steht mit dem sentimentalen Naturgefühl jener Zeit.

Die Natur wird dem Menschen zum Symbol seiner Liebeswonne und seines Liebeswehs; er glaubt sie an seinen Leiden und Freuden Anteil nehmen zu sehen. Mehrere neugriechische Varianten der auf Hero und Leander zurückgehenden Lieder von unglücklich Liebenden schlieſsen mit dem Bilde, daſs aus den beiden Gräbern zwei Zypressen entsprieſsen, die einander umschlingen und küssen. Bei Musaeos selbst findet sich dieses Bild freilich noch nicht, wohl aber in vielen ähnlichen Situationen bei Dichtern der alexandrinischen Zeit, wo die unbelebte Natur im Banne des Menschen steht, ganz wie in der volkstümlichen Poesie des Mittelalters und der Neuzeit. Wie bei Theokrit die Zypressen sich die Liebesfreuden des unter ihrem Schatten weilenden Paares erzählen, wie bei Musaeos die Rosen unter den Schritten der Hero leuchten, wie bei Nonnos die Eichen flüstern und die Steine jammern, der Fluſs Paktolos bei dem Anblick des trauernden Antlitzes des Dionysos in seinem Laufe innehält und der Atlas den Himmel im Kreise herumdreht, so

findet man in der mittelalterlichen und modernen griechischen Volkspoesie zahlreiche ähnliche Beispiele dieser phantastischen Naturbelebung. Im Roman von Belthandros erfaſst die Bäume ein Wollustschauder, als die Geliebten sich küssen, Berge und Hügel hüpfen beim Anblick der Braut, im Erotokritos erglänzt Ost und West, als Aretusa das Bild des Geliebten aus dem Schranke nimmt; als die Geliebten sich trennen müssen, da blitzt der Osten und donnert der Westen, Steine und Eisen vergieſsen Tränen; und als sie sich wiedersehen, da

Sprossen die Gräser auf der Au, die Bäumchen trieben Blüten,
Und aus des Himmels Armen fuhr ein sanfter Nord hernieder.
Es leuchteten die Ufer hell, das Meer lag wie im Schlummer,
Es tönte eine Weise süſs auf Bäumen und im Wasser.
In lautrer Anmut, strahlend hell, begann es Tag zu werden,
Es lachte hocherfreut der Ost, der Westen stolz sich fühlte,
Die Sonne hatte so noch nie geschmücket ihre Strahlen,
Und alle Berg' und Felder lieſs verschönert sie erscheinen.
Es flatterten die Vögelein mit lieblichem Gezwitscher,
Und auf der Bäume Zweigen sie liebkosend sich gesellten.

Ganz ähnlich heiſst es im neugriechischen Volksliede:

Wenn zwei nun auseinandergehn, die sich von Herzen lieben,
Dann welkt das Laub, dann weint das Feld, dann will kein Gras mehr sprieſsen;
Doch wenn sie sich dann wiedersehn, die sich von Herzen lieben,
Dann sprieſst das Laub, dann lacht die Flur, dann blüht und grünt die Erde!

(Lübke.)

Der Schönheit der Geliebten schreibt das Volkslied gern einen Einfluſs auf die Sonne zu:

Als deine Mutter dich gebar, da stieg die Sonne nieder
Und lieh dir ihren Strahlenkranz und stieg zum Himmel wieder.

(Lübke.)

Die Sonne bleibt, durch den Gesang eines schönen Mädchens berückt, am Himmel stehen, und wenn ein schönes Paar sich findet, »herrscht lauter Sonnenschein«[48]).

Es scheint, daſs diese aktive Teilnahme der leblosen Natur an den Geschicken des Menschen etwas spezifisch Orientalisches sei, wie ja orientalische Elemente seit der hellenistischen Zeit zahlreich in die griechische Poesie eingedrungen sind. Das

Schreien der Steine und das Stehenbleiben der Sonne erinnert an biblische Bilder, während anderes, besonders bei Nonnos, an indische Phantasie heranreicht.

Häufiger noch als diese spontane Teilnahme der Natur ist in der neugriechischen Volkspoesie die Aufforderung der Natur durch den Menschen, sich mit ihm zu freuen oder mit ihm zu klagen. Auch hierfür findet man Spuren bei alexandrinischen Dichtern, wenn auch erst bei nachchristlichen, wie Nonnos, in dessen Dionysosgeschichten Berge, wie der Kithaeron, und Bäume aufgefordert werden, Klagelieder anzustimmen und Tränen zu vergiefsen, oder wie Moschos, bei dem wir folgende Apostrophe an die Natur finden: »Klagelieder seufzet mir, ihr Täler und dorisches Wasser, ihr Flüsse beweinet den schmachtenden Bion; jetzt, ihr Pflanzen jammert und ihr Haine wehklagt!« Genau ebenso sucht der verbannte Belthandros in dem mittelalterlichen Roman sein Herz zu erleichtern:

Ihr Berg' und Felder ringsumher, ihr Waldeshöhn und Täler,
Gemeinsam traget Leid um mich, weint um den Sohn des Unglücks!

oder wie die verliebte Polyxena im Achillesroman unter der Platane sich bei der Nachtigall unter Tränen bedankt, dafs sie ihren Schmerz empfinde, ihr Schicksal und ihr Leid teile; oder wie der seiner Geliebten beraubte Erotokritos in Berg und Wald umherstreift, den Gestirnen seine Qualen erzählt und sie um Rache anfleht:

Ihr Sterne, nicht ertraget es (dafs sie verbannt werde), Sonne, zeig' mir ein Zeichen,
Und solchen Vater ohne Herz triff mit dem Donnerkeile!

In einem cyprischen Liebesliede des 16. Jahrhunderts vertraut der von seiner Geliebten verlassene Sänger sein Leid den Vögeln, den Bäumen und der Quelle an:

Singt denn, ihr Vögel, hört nicht auf zu klagen,
Und billig ist's dafs ihr wehklagt mit mir,
Ihr Bäume, früh und spät, und mittags auch,
Wenn ihr euch schüttelt, sagt von meinen Leiden;
Misch', Quelle, dich in meinen Weheruf,
Und ich will dazu rufen: Strafe, Strafe!
Und da sie nichts mehr von mir hören will,
So höret mich, ihr Vögel, Bäume, Quellen!

Und der Hirt in dem Gedicht von der schönen Schäferin, der sich ihren Armen entwinden muſs, wendet sich weinend an die Sonne:

> O Sonne, die du so viel Freuden bringst,
> Was ist der Grund, daſs du sie mir jetzt nimmst?

In einem neugriechischen Distichon endlich werden Sonne und Mond aufgefordert:

> Muſs sterben ich, o Sonne, hüll dich in Dunkel ein,
> Und du, o Mond, verliere den hellen Silberschein!
> (Lübke.)

Die dritte Art, wie wir in der neugriechischen Liebespoesie den Menschen im Verkehr mit der Natur sehen, ist die der orakelartigen Befragung oder Bitte um Erfüllung eines Wunsches. Wieder ist es meistens die unbelebte Natur, die so apostrophiert wird, doch auch Tiere, wie Vögel und Rosse. Ein Jüngling fragt die Sonne, ob sie nicht seine Liebste gesehen hätte und bestellt ihr Grüſse an sie; oder ein Mädchen sucht von ihrem Spiegel zu erfahren, wann sie einen Geliebten finden werde, eine andere wendet sich an das Roſs seines Herrn, um zu hören, ob dieser schon gefreit habe. Ein Bursche fragt Berge und Felder, ob sie nicht seine Geliebte gesehen hätten, oder bittet die Vögel, ihn ihre süſsen Lieder zu lehren, um so seine Erwählte für sich zu gewinnen. Auch die Verwendung der Vögel als Liebesboten gehört hierher; so bittet der ferne Geliebte die vorbeifliegenden Vögel:

> Ihr Schwalben unterm Himmelszelt, ihr Täubchen, rührt die Schwingen,
> Erspäht mein liebes Vögelein, ihm einen Gruſs zu bringen!

Wie weit diese Art der Naturbefragung in das Altertum zurückreicht, läſst sich bis jetzt noch kaum sagen. In den Dichtungen der genannten alexandrinischen Dichter scheinen sich noch keine Spuren davon zu finden; auch in denen des griechischen Mittelalters ist dieses Motiv nur selten verwendet [49]).

Erscheint in allen diesen Fällen die Natur als Bundesgenossin des Menschen und seiner Herzensangelegenheiten, so finden wir sie auch unabhängig von ihm, ja oft ihm gegenüber verräterisch seine innersten Liebesfreuden ausplaudern oder froh

der Welt verkünden. Es sind wieder meistens Vögel, die in dieser letzteren Rolle auftreten: ein Falke ruft von einem Baume herab die Kunde von der Vermählung eines schönen Paares:

Weht heute nacht, ihr Winde, und morgen abend linde,
Ein Jüngling feiert Hochzeit heut' mit einer blonden, schlanken Maid!
(Lübke.)

Als Verräter der Liebe dagegen erscheinen, was bezeichnend ist, niemals lebende Wesen, sondern lediglich die unbelebte Natur; es scheint hier eine Wandlung in der Naturauffassung vorgegangen zu sein, indem die unbelebten Naturgegenstände als Werkzeuge menschlicher Stimmungen, die sie in älterer Zeit darstellen, allmählich zurück-, und die dem Menschen näherstehenden belebten Wesen dafür eintreten. Der Mensch fühlt sich in der neugriechischen Zeit der toten Natur mehr entfremdet als in der alexandrinischen und mittelalterlichen, und daher kann sie ihm auch leichter zum Feinde und Verräter seiner tiefsten Geheimnisse werden. So fragt ein Bursche seine Geliebte verwundert, wie ihre Liebe so schnell ruchbar geworden sei, und sie erklärt ihm:

Der Mond und die Sterne sah'n es,
Und im Osten der helle Schein;
Ein Stern hat's den Wellen verraten,
Der fiel in das Meer hinein.
Von den Wellen hört' es das Ruder,
Das plaudert' dem Schiffer es aus,
Der singt's nun als Morgenständchen
Vor seiner Herzliebsten Haus.
(Lübke.)

Daſs diese poetisch sehr originelle Auffassung des Liebesverrats[50]) ziemlich neuen Datums zu sein scheint — in der mittelalterlichen Volkspoesie scheint sie sich noch nicht zu finden —, erklärt sich nicht nur aus der angeführten psychologischen Tatsache der allmählichen Entfremdung zwischen dem Menschen und der toten Natur, sondern auch aus einer sozialen: im Orient ist die Liebe keine so harmlose Sache wie bei uns; die patriarchalische Sittenstrenge und die dadurch bedingte scharfe Trennung der Geschlechter legt hier den Liebenden die äuſserste Vorsicht auf; das öffentliche Lustwandeln von Liebespärchen Arm in Arm ist ja schon in Italien etwas Seltenes und wird auf der orientalisierten Balkanhalbinsel vollends zur Unmöglichkeit. Wehe

dem Mädchen, das sich mit seinem heimlichen Geliebten selbst vor ihren Verwandten sehen liefse! Ihr Bruder würde sich sofort zum Rächer ihrer nach seiner Ansicht verlorenen Ehre aufwerfen. Kann doch schon ein geraubter Kufs dem ungestümen Liebhaber das Leben kosten. Freilich tritt diese Situation schon darum selten ein und gilt dann fast als strafbar, weil die meisten Ehen von den Eltern ohne Wissen der zu Verheiratenden abgeschlossen werden. Es ist eben die orientalische Unfreiheit der Persönlichkeit, die sich hierin ausdrückt[51]).

Dafs es freilich damit nicht überall so peinlich im griechischen Orient genommen wird, namentlich nicht auf den von romanischer Leichtlebigkeit stärker ergriffenen Inseln, lehren nicht nur diese Lieder der verratenen Liebe, sondern mehr noch die mittelalterlichen aus dem Zyklus des Liebesbreviers und das von der Verführung, am meisten aber die Tatsache, dafs auch von diesen beiden Erzeugnissen griechisch-romanischer Liebespoesie noch zahlreiche Reflexe im Volksmunde lebendig sind.

Stücke gröfseren Umfangs haben sich aus beiden Werken allerdings nur wenige erhalten: aus dem Liebesbrevier nur die charakteristische Liebesprobe mit dem Zahlengedicht, von der oben ein Teil wiedergegeben wurde, auf Chios, und von der Verführungsgeschichte ein zu 32 Strophen zusammengezogenes, fragmentarisches Lied auf Korfu, von dem sich zwölf Verse mit dem mittelalterlichen Gedichte decken[52]). Sonst sind nur einzelne, durch ihren allgemeinen, sentenzenhaften Inhalt verständliche Verse von beiden im Gedächtnis des Volkes geblieben, meistens je zwei zusammen, also Disticha, die beim Tanze gesungen werden. Aus der Verführungsgeschichte sind es zwei Stellen, die geflügelt geworden sind: die Erwiderung des Jünglings auf die Frage des Mädchens, ob er ihr keinen Ring geben wolle, und die lautet:

Bin ich denn gar ein Goldschmied, dafs Ringe ich verfert'ge,
Damit hausieren gehe für schöne Augenbrauen?

Und aus dem Schlufs die Worte der Vergewaltigten:

So ist es eure Weise, ihr Jünglinge und Burschen:
Wenn ihr die Frucht gekostet, gebt ihr dem Zweig 'nen Fufstritt.

Häufiger sind solche Zweizeiler dem Liebesbrevier entnommen. Da finden wir Flatterverschen wie die folgenden:

Du küfstest mich, da ward ich krank, küfs mich, dafs ich gesunde,
Und küsse mich dann noch einmal, dafs ich dran geh' zu Grunde!

Oder:

So viel am Himmel Sterne sind und Blätter an den Bäumen,
Mit so viel Liebe lieb' ich dich, mein Stolz und mein Gebieter!

Die Worte des von dem Mädchen abgewiesenen kleinen Burschen enthalten die Verse eines cyprischen Liedes:

Sieh nur den kleinen Apfelbaum und sieh dann auch den grofsen,
Und sieh dann, wie die kleinen blühn viel schöner als die grofsen.

Dem Liebesbrevier sind auch die bekannten Liebeswünsche entlehnt, wie:

Ein Schwälbchen will ich werden, auf deinen Lippen sitzen,
Dich dann ein paarmal küssen und schnell von dannen fliegen.

Oder:

Krüglein, du liebes Holzkrüglein, ach, hätt' ich doch dein Schicksal,
Dich tragen schöne Mägdelein und trinken aus dir Wasser.

Die wilde, echt südliche Liebesleidenschaft kennzeichnet folgende Strophe:

Es schwindelt mich, bis ich dich seh', und seh' ich dich, erschreck' ich.
Und seh' ich dich, erlischt die Glut, bin wieder dann der alte.

Schliefslich noch ein weitverbreitetes Distichon, das fast wörtlich aus Musaeos' »Hero und Leander« (v. 103 f.) entnommen ist und die Entstehung der Liebe poesievoll schildert:

Von den Augen empfangen, auf der Lippe geboren,
Hat Liebe das Herz sich zur Wohnung erkoren[53]).

So sehen wir, dafs diese für den spätgriechischen Geist so charakteristische Phantasieschöpfung selbst eine Quelle der leichteren, tändelnden Liebespoesie geworden ist, wie sie die Tanzstimmung eingibt. Aber es scheint, als sei der holde Leichtsinn, wie er sich hier offenbart und wie er den Nachkommen eines alten Künstlervolkes so wohl ansteht, dem mittelalterlichen und modernen Griechen nur in seltenen Momenten ungemischter Lebensfreude beschert, und als schwebe der Todesschatten des

unglücklichen Liebespaares noch durch die Reihen der tanzenden Jugend. Wohl huldigt sie dem Eros, wohl hängt sie am Leben; die Figur des kleinen Liebesgottes mit Pfeil und Bogen verschwindet ja in der ganzen alexandrinischen und mittelgriechischen Poesie nicht: von Apollonios' Argonautengeschichten bis zu Musaeos' idyllischer Dichtung, dann, durch das anmutlose byzantinische Zeitalter vertrieben, erst wieder vom Belthandros bis zum Erotokritos und von da in die Volkspoesie flüchtend, so ist der kleine Liebesgott ebenso unsterblich gewesen bei den Griechen wie die Liebe selbst, und man hat gar keinen Grund zu der Annahme, er sei ausgestorben und erst mit der romanischen Erotik wieder importiert worden. Aber freilich hat die volkstümliche Verkörperung des Liebesgottes die Phantasie der Griechen tatsächlich nicht in so hohem Grade beschäftigt wie die anderer Gestalten, und das hat eine weitere, tiefere Ursache, die uns in die innersten Räume des griechischen Volkscharakters führt.

Die eben angeführten, beim Tanze gesungenen Zweizeiler tun das nicht; wohl aber tut es ein anderes, längeres Tanzlied, als dessen Heimat Epirus genannt wird, und das eins der merkwürdigsten Lieder der griechischen Volkspoesie überhaupt ist. Da wir von ihm ausgehen müssen, so sei es ganz hergesetzt:

Geniefset, Bursch' und Mägdlein hold,
Dem Tag folgt nächt'ger Schauer,
Und Charos zählt ohn' Unterlafs
All' uns'rer Tage Dauer.
  Erde rollt, drum tretet munter,
  Die dereinst uns schlingt hinunter.

Des Charos' Aug' ist tränenleer,
Blickt nicht Vertrauensschimmer,
Er reifst die Kindlein von der Brust,
Läfst uns die Greise nimmer.
  Gebt ihm eins, wie sich's gehöret,
  Dafs man uns den Tanz nicht störet.

Geniefse, Bursch' und Mägdlein hold,
Der Jugend Tau hienieden,
Denn einst wird kommen eine Zeit,
Da deckt euch Grabesfrieden.
  Erde rollt, drum tretet munter,
  Die dereinst uns schlingt hinunter.

Die wir treten, diese Erden,
Mufs uns allen Wohnung werden,
Dieser Erde saftig Grün
Frifst uns manchen Jüngling kühn,
Frifst tief unten unter Blümlein
Uns die Burschen und die Mägdlein.
  Gebt ihr's tüchtig, soll's uns büfsen,
  Gebt ihr eins mit euren Füfsen!

Geniefse, Jüngling, Mägdlein hold,
Müfst übers Jahr erblassen,
Und Charos hat's beschlossen fest,
Will keinen übrig lassen.
Alle Fürsten, Edlen, Grofsen
Samt dem ganzen Bettelpack,
Greise, junge Burschen, Kinder,
All' erwartet Charos' Tag![54])

Dieses Lied atmet echt modern-griechische Empfindung: in der Stimmung ganz unserm deutschen »Eile zum Lieben« von Opitz verwandt, das Herder eins der schönsten deutschen Volkslieder nannte, scheint es mir dieses an wehmutvollem Lebensgefühl zu übertreffen und nähert sich insofern der beschaulichen Jugendlust unseres »Gaudeamus igitur«, wie sie wenigstens in Herders Übertragung zum Ausdruck kommt. Auch das Lessingsche, wenn auch etwas ins Anakreontische umgebildete Lied »Gestern, Brüder, könnt mir's glauben« läfst sich zum Vergleich heranziehen. Es ist überall die gleiche Grundstimmung: der Gedanke an die Vergänglichkeit des Lebens und die Sorge, es zu geniefsen; es ist jene melancholische Daseinsfreudigkeit, die im Deutschland des 17. Jahrhunderts ähnlich stark entwickelt war wie bei dem Griechen noch heute, nur dafs sie bei diesem einen um so ergreifenderen Ausdruck gefunden hat, je krampfhafter er sich an die Welt »mit klammernden Organen« hält und je anschaulicher seine Phantasie sich die Schauer des Todes auszumalen weifs, die dann um so greller kontrastieren müssen gegen das bunte, farbenglühende Weltbild, das er vor sich hat. So entsteht jener unausgeglichene Dualismus zwischen Lebenslust und Todesahnung mit dem allmählich immer stärkeren Überwiegen der letzteren, so dafs schliefslich der allgewaltige Tod triumphiert und eine ganz neue, eigene Gattung von Liedern sich herausbildet, die schaurig-schönen Charoslieder.

Charos, der Totengott, ist eine der volkstümlichsten Gestalten des griechischen Volksglaubens; er ist gleichsam das stärkere Komplement zu dem lebensfrohen Eros: der liebliche, welterhaltende Knabe und der grimmige, weltvernichtende Greis; Leben und Tod, die beiden unsterblichen Götter, sie sind der beschaulichen Einbildungskraft des Griechen so unzertrennlich, daſs sie, wie es scheint, einander sogar äuſserlich beeinfluſst haben: mag auch der Totengott seine ständigen Waffen, Pfeil und Bogen, nicht von dem kleinen Liebesgott entlehnt haben, sondern anderswoher, wie wir noch sehen werden, so scheint doch in einigen Volksliedern Charos geradezu die Rolle des Eros zu spielen, wie in dem folgenden:

Zum Charos will ich steigen
Ins düstre Totenreich,
Will Freundschaft mit ihm schlieſsen
Und Brüderschaft zugleich.

Er soll mir seinen Bogen
Und scharfen Pfeile leih'n,
Daſs ich ins Herze treffe
Drei schlanke Mägdelein.

(Lübke.)

Auch sonst wird Charos als der »Herzverbrenner« bezeichnet. Ob also hier nicht eine Art poetischer Kontamination zweier Phantasiegestalten vorliegt? Immerhin scheint mir dieses gegenseitige Anklingen für die Lebensauffassung des Griechen charakteristisch zu sein: er kann das Leben nicht genieſsen, ohne daſs ihm das Leben selbst ein mahnendes »memento mori« zuruft; wie ein bitterer Tropfen fällt es ihm in den Becher der Freude. Bald himmelhoch jauchzend, ist er bald wieder zu Tode betrübt; ja, oft fällt beides wie in dem oben mitgeteilten Liede in eins zusammen; er blickt wie mit einem lachenden und einem weinenden Auge in die Welt, möchte zum Augenblicke das bekannte Faustwort sprechen, fühlt, wie er so schön ist und doch nicht verweilt. Dieses quälende Bewuſstsein bringt einen unheilbaren Riſs in seinem Innern hervor: er möchte ganz dem Leben angehören und fühlt doch, daſs er und alle Wesen dem Tode verfallen sind. Die Charoslieder, die den Niederschlag dieses Gefühls bezeichnen, kann man somit definieren als den Ausdruck der Machtlosigkeit eines mächtigen Willens zum Leben.

Den Willen zum Leben, die Lust am Leben, die Freude an der Natur — das haben die neueren Griechen so gut wie die alten, aber es ist ihnen eines verloren gegangen: die über-

legene, objektive, künstlerische Anschauung von Natur und Leben. Und sie haben ein anderes dafür nicht gewonnen: die religiöse Überwindung des Lebens durch das Christentum. Ihre Weltanschauung ist eine unharmonische Kreuzung von Heidentum und Christentum; ein mitgeschlepptes Heidentum und ein in den Anfängen stecken gebliebenes, halb heidnisches Christentum.

Diese, sowie noch jene andere Tatsache, daſs die griechisch-orientalische Kirche als Staatskirche niemals die lebendige Fühlung mit dem Geistes- und Gemütsleben des Volkes gewann wie die römische, ist wohl auch der Grund, warum die griechische Volkspoesie so wenige geistliche Lieder aufzuweisen hat, warum sie von der Kirchenpoesie nicht befruchtet worden ist: ein Weihnachtslied, in dem nur von dem heiligen Basilios, nicht von dem Christkind die Rede ist, ein Klagelied der Maria und einige mit heidnischen Elementen versetzte Lieder aus der christlichen Legende — das ist alles. Und wie die Stoffe den christlichen Inhalt, so läſst auch die Stimmung der Lieder den christlichen Sinn völlig vermissen.

So stoſsen sich beständig in ihnen Lebensfreude und Todesfurcht, und zwar eine sentimentale Lebensfreude und eine naive Todesfurcht.

> O selig die Berge, o glücklich die Au'n,
> Die von Charos nichts wissen, den Tod nicht erschau'n!

Eine solche Weltanschauung konnte mit einem Gott, einem Himmel nichts anzufangen wissen, sie, der in allem Lebenden nur die Ahnung von Tod und Vergänglichkeit aufdämmerte. Muſste daher der Grieche nicht mit einer gewissen angsterfüllten Phantasie gleichsam widerwillig sich dem Gefühl des Todes hingeben, seine Schrecken sich ausmalen und dann sich wieder umwenden und in schmerzlicher Wonne nach dem Leben und seinen flüchtigen Freuden lechzen? Muſste nicht so der unerbittliche Totengott, der Charos, in dem der antike Seelenführer Hermes, der Fährmann Charon und der Unterweltsherrscher Hades schon in alexandrinischer Zeit seltsam zusammengeflossen sind zu einer Figur, die dann noch weitere, romanische und orientalische Züge annahm [55]), muſste er nicht zu einer der beliebtesten Gestalten der Volksphantasie werden, volkstümlicher als der Sensenmann in der Kunst des deutschen, als die Totentänze in der des italieni-

schen Mittelalters? — Es ist ja gerade das Charakteristische der griechischen Charoslieder, dafs das Grausige nicht allein darin uns angrinst, dafs vielmehr bei der unersättlichen Lebenssehnsucht des Griechen immer wieder das liebliche Bild der Welt in die schaurigen Räume des Totenreiches fällt. Und so malen uns diese Lieder, die in keiner Volkspoesie ihresgleichen finden, ebensowohl die Wonnen des Lebens wie die Schrecken des Todes: wie diese im Leben vorweggenommen werden, so wirken das Leben und die Liebe zu ihm noch im Tode nach.

Schon das mitgeteilte Tanzlied erweckte den Eindruck eines Kampfes zwischen Lebens- und Todesstimmung, und dieser Kampf nimmt dann greifbare Formen an in derjenigen Gattung von Charosliedern, die einen Helden mit dem Todesgotte kämpfend darstellen. Diese Lieder bilden eine deutliche Verquickung der auf den Digenis-Zyklus zurückgehenden Heldenlieder mit den schon im vorigen Kapitel erwähnten Gesprächen zwischen Tod und Mensch. Mit diesen haben sie manche Motive gemein: Charos ist von Gott gesandt, des Menschen Seele zu holen, und dieser bittet um drei Stunden beziehungsweise drei Tage Frist, um seine Kinder noch einmal zu sehen beziehungsweise das Abendmahl zu nehmen:

Charos, gewähre mir noch Frist drei Tage und drei Nächte,
Zum Essen, Trinken gib mir zwei, am dritten will ich gehen,
Zu sehen all' die Freunde mein und meine Anverwandten.
Hab' ja zu Haus ein junges Weib, der Witwenstand nicht ziemet,
Hab' auch zwei kleine Kinder noch, zu jung, um zu verwaisen.
(Lübke.)

So bittet der junge Hirt den Charos, nachdem dieser ihn im Zweikampfe überwältigt hat, der in den modernen Volksliedern an die Stelle der langwierigen Disputationen der mittelalterlichen Litteratur tritt. Der schwächlichen Passivität der letzteren wird dadurch ein dem gesunden Lebensgefühl des Volkes mehr entsprechendes aktives Element zugeführt: der Mensch, der am Leben hängt, wagt es, dem allgewaltigen Tode Trotz zu bieten und den Kampf mit ihm aufzunehmen. Natürlich mufs der Mensch dabei unterliegen, aber, was zu beachten ist, nicht infolge seiner geringeren Kraft, sondern als ein Opfer der Hinterlist des Todes, der ihn gern hinterrücks bei den Haaren packt, nachdem er selbst zuvor durch den kämpfenden Helden zu

Boden geworfen war. Dafs dieses Zweikampfmotiv tatsächlich auf den Akritenzyklus zurückzuführen ist, zeigt ein modernes Volkslied aus Cypern, worin geschildert wird, wie Charos unter die beim Mahle sitzenden Helden tritt und, von ihnen eingeladen, erklärt, er komme, den Schönsten von ihnen zu holen. Digenis springt auf und erbietet sich zum Ringkampf. Dabei tritt wieder die Arglist des Charos' zu Tage, wenn er spricht:

Fafs leicht mich an, Held Digenis, so fass' ich leicht auch dich an,

und wenn es dann weiter heifst:

Und leicht fafst Digenis ihn an, und fest an packt ihn Charos.

Trotzdem gelingt es dem Digenis, nach dreitägigem Kampfe den Tod niederzuwerfen, worauf dieser von Gott, der ihn gesandt, schwere Vorwürfe zu hören bekommt. Er verwandelt sich nun in einen Vogel und hackt dem Helden das Hirn aus.

In dem ursprünglichen Digenisliede fehlt freilich dieses Motiv des Zweikampfes; hier ergibt sich der Held ohne weiteres und stimmt nur eine wehmütige Klage an:

Wo seid ihr denn, o Hände, Charos zu widersteh'n,
Ihr meine starken Füfse, zertreten ihn zu seh'n?

Es liegt also in den neueren Liedern eine übermütige Stimmung, die dem Digenis übermenschliche Kräfte zuschreibt, wie es das Volkslied gerne tut. Dafs diese Stimmung aber nicht durchaus im griechischen Charakter liegt, sondern nur als ein lokaler Überrest aus älterer Zeit zu betrachten ist, lehren die anfangs betrachteten Kleftenlieder. Gerade von deren kampf- und rauflustigen Helden sollte man vor allem einen hartnäckigen Widerstand gegenüber dem Tode erwarten, und statt dessen begegnet man bei ihnen jener elegischen Weichheit und resignierten Ergebenheit, die etwas Orientalisches, nichts Heldenhaftes an sich hat, aber dem griechischen Wesen gemäfser ist und seinen Anschauungen mehr entspricht als trotziges, mutiges Sichaufbäumen gegen das Schicksal.

Das Motiv der Besiegung oder Überlistung des Charos kehrt auch in einem anderen Liede wieder, in dem es der Bruderliebe gelingt, die von Charos entführte Schwester diesem

wieder abzujagen; ein Ausgang, der nur ganz vereinzelt begegnet[56]). Überhaupt scheint die Vorstellung von dem mit Menschen kämpfenden und sie besiegenden Charos jünger zu sein und sich aus den genannten Streitgesprächen entwickelt zu haben, während die Vorstellung, dafs er die Menschen wie ein Dieb raube, wahrscheinlich, wie in dem letzterwähnten Liede, eine neutestamentliche Reminiszenz ist (»Ihr wisset, dafs der Tag des Herrn kommen wird wie ein Dieb in der Nacht«).

Im allgemeinen behält er sein mythologisches, geisterhaftes Wesen bei, wie es in seinem verschiedenen antiken Ursprung begründet ist. Der antike Seelenführer erscheint in dem durch Goethes Bewunderung bekannten Charosliede als berittener Seelenjäger, der aber nicht, wie man nach Goethes irreführender Übersetzung annehmen könnte, als fliegender Reiter zu denken ist, der die Scharen der Toten durch die Lüfte entführt[57]). Es ist vielmehr ein wirklicher Jagdzug, den er führt:

Die Jungen treibt er vor sich her, es folgen ihm die Greise,
Und zarte Kindlein führet er am Sattel reihenweise.
(Lübke.)

Diese Auffassung des Charos als Jäger ergibt sich auch aus anderen Liedern, in denen er dargestellt wird, wie er sein Pferd beschlägt, und in denen eigens auf seine Jagd angespielt wird, oder wo von seinem Rofs und seinen Jagdhunden, sowie von seinen Waffen, von Bogen und Pfeilen, die Rede ist. In einem Liede sagt des Charos' Mutter ausdrücklich:

Mein Sohn weilt in den Bergen, um Hirsche zu erjagen.

Also nicht das Reiten, sondern das Jagen ist die Hauptsache bei dieser Vorstellung; das Reiten soll wohl nur die Schnelligkeit des Todes bezeichnen. Es ist klar, dafs damit das von Goethe mit halb antiken, halb nordischen Vorstellungen in Zusammenhang gebrachte Lied viel von seiner plastischen Kraft einbüfst.

Den jagenden Tod kennt schon das spätere griechische Mittelalter. In dem erwähnten Gedichte von der Höllenfahrt des Piccatoro (aus dem 15. oder 16. Jahrhundert) reitet er auf einem schwarzen Rosse, hält einen Falken auf der Hand und ist

mit Bogen und Pfeilen bewaffnet. Damit trifft er die Könige, tötet die Unbezwinglichen und trennt Eltern und Kinder, Mann und Frau. Dann besteigt er sein Rofs und entführt seine Beute in den Hades. Diesen Moment hat also das angeführte neugriechische Lied festgehalten, das ebenfalls mit dem Motiv der Trennung der Liebenden schliefst, wenn Charos sich weigert, Rast zu machen, denn: »es möchten sich erkennen, die ich geschieden, Mann und Weib, und nie sich wieder trennen.«

Was nun den Ursprung dieser Vorstellung betrifft, so hat ein neuerer Forscher es sehr wahrscheinlich gemacht, dafs es sich hier um einen Einflufs italienischer Totentanzdarstellungen handelt, die im Mittelalter sehr häufig waren und den Tod ebenfalls reitend mit Bogen und Pfeilen zeigen [58]). Es würde also dann die Einwirkung der Italiener auf die Griechen sich nicht nur auf die Litteratur. sondern auch auf die bildende Kunst erstrecken.

Ein ganz anderes Bild bieten uns die Lieder, in denen Charos als Beherrscher der Toten erscheint. Sahen wir ihn soeben als Jäger, so jetzt als Gärtner und Baumeister. Die Unterwelt ist dann als ein Garten gedacht, zu dem die Toten die Blumen abgeben:

Denn Charos hat geprahlet: einen Garten wollt' er baun,
Drin Kinder als Topfgewächse, drum Greise stehn als Zaun.
Als Goldorangen nähm' er die blonden Mägdelein
Und schwarzgelockte Knaben wohl zum Zypressenhain.
(Lübke.)

In einem anderen Liede will Charos ein Haus bauen, und er nimmt Jünglinge als Balken, Greise als Fundament und kleine Kinder als Turmzinnen, oder Heldenarme als Zeltstangen, Mädchenzöpfe als Taue, Kinderköpfe als Stangenknaufe u. s. w.

Diese seltsame Allegorie ist höchstwahrscheinlich orientalischen Ursprungs: in einem Teil des grofsen indischen Epos Mahâbharâta heifst es zum Beispiel, dafs der Held Visna das Feindesland zum Garten machte und abgehauene Königsköpfe als Wassermelonen, Bäuche als Kürbisse und Arme als Feigenbäume einpflanzte.

Es haben somit, was für die kulturgeschichtliche Erkenntnis

wichtig ist, bei der Ausbildung der neugriechischen Charoslieder, speziell der Verkörperung der Figur des Charos selbst, zwei entgegengesetzte Motive eingewirkt, ein italienisches und ein orientalisches; jenes zeigte uns den Totengott als Jäger, dieses als Gärtner. Und diese doppelte Einwirkung vom Orient und vom Occident her, die uns schon von vielen Dichtungen des griechischen Mittelalters her geläufig ist, zeigt wiederum die charakteristische Doppelstellung des modernen Griechentums zwischen Orient und Occident. Dagegen ist der Gefühlsinhalt, die Seele dieser eigentümlichen Lieder durchaus wieder ein Erbteil des späten, hellenistischen Griechentums. Und damit dringen wir durch die vielfache und vielfarbige Verkleidung der Charoslieder zu ihrem eigentlichen Kern hindurch, den wir als den umgekehrten Ausdruck einer unverwüstlichen Liebe zum Leben erkannt hatten.

Gleichviel, ob mittelbar in der allgemeinen Vorstellung des Todes, seiner Gestalt, seines Reiches und seiner Opfer, oder ob unmittelbar im Angesichte des Todes, ob in den Liedern vom ringenden, jagenden und gartenbauenden Charos, oder ob in denen von den Bitten und Wünschen sterbender Helden — überall ist der durchgehende Gedanke der des Willens zum Leben: die Abgeschiedenen wollen wieder ans Licht, die eben Abgerufenen und von Charos Mitgeschleppten wollen noch einmal die Freuden des Lebens geniessen, die Sterbenden auch im Tode das irdische Leben fortsetzen.

Schon in dem besprochenen Unterweltsgedicht des Bergades hatte der unwiderstehliche Drang der Toten, die Welt und die Ihrigen wiederzusehen, einen rührend-naiven Ausdruck gefunden. Die Stelle wurde im Wortlaut wiedergegeben, und man könnte meinen, das folgende kleine neugriechische Lied sei direkt daraus erwachsen:

Dort unten in dem Tartaros, dort in dem Totenreiche,
Dort weint der holden Mädchen Schar, dort weinen wackre Burschen —
Was wollen ihre Klagen denn, was wollen ihre Tränen?
»Steht denn der hohe Himmel noch, steht noch die Welt dort oben?
Stehn noch die Kirchen unversehrt mit ihren goldnen Bildern?
Stehn auch die Webestühle noch, daran die Frauen weben?«

(Lübke.)

Und wie in dem mittelalterlichen Gedicht die Toten nach ihren Frauen und Müttern fragen und — wenigstens über die ersteren — eine wenig tröstliche Antwort erhalten, ebenso erhält das Mädchen im Hades von den Riesen, die sie daraus befreien wollen, zur Antwort auf ihre Frage nach Brüdern und Mutter:

Mein Kind, deine Brüder, sie tanzen im Reih'n.
Auf der Gasse plaudert die Mutter dein.

Es klingt hieraus wieder die alte Klage: die Lebenden haben ihre Toten vergessen. Übrigens erkennt man auch an diesem Zuge den grofsen Unterschied zwischen antiker und mittelalterlich-moderner Vorstellung der Griechen von dem Verhältnis der Toten zu den Lebenden: nach der ersteren sind es die Toten, die ihre lebenden Verwandten durch den Genufs der Lethe vergessen, nach der letzteren dagegen diese, die von der Lethequelle getrunken zu haben scheinen, so dafs gleichsam die Rollen vertauscht sind. In einem Liedchen vom Vergessenheitskraute — das an die Stelle der Vergessenheitsquelle getreten ist — wird das ausdrücklich betont: die tote Tochter fordert ihre Mutter auf, von diesem Kraute zu essen:

Und wenn du's ifst, so hast du Ruh', dann wirst du mich vergessen!

Das Leben einzubüfsen, ist eben für den Griechen bitterer als selbst einen geliebten Verwandten zu verlieren: Ein Toter ist zu verschmerzen, das Leben nicht.

Im »Zug des Todes« — wie man das von Goethe übersetzte Lied treffender benennen könnte als »Charos und die Seelen« — flehen die vom Tode Entführten:

O Charos, kehr' im Dorfe ein! Lafs uns am Brunnen halten,
Dafs Greise sich des Tranks erfreu'n, die Jugend spiel' mit Steinen,
Und bunte Blumen auf der Au' sich pflücken unsre Kleinen.

Und in gleicher Weise sucht schon der Sterbende die Schrecken des Todes zu bannen durch den Ausdruck der naiven Zuversicht eines das irdische Leben überdauernden Genusses der Natur und ihrer ewigen Schönheit. Dieses Lebensgefühl im

Tode, wie man es nennen könnte, atmen einige Lieder, die man zwar nicht als Charoslieder im engeren Sinne bezeichnen kann, weil in ihnen von Charos und Charosglauben keine Rede ist, die aber den ganz unpersönlich gedachten Tod mit einer so innigen Poesie verklären, wie sie nur dem Herzen eines natur- und lebensfrohen Volkes entquillen kann, und die man daher zu den Charos-Liedern stellen mufs; denn von dem äufseren Beiwerk abgesehen, besingen diese schliefslich auch nur die noch im Tode nachwirkende Gewalt des Naturgefühls.

Der Klefte Dimos wendet sich, als er fühlt, dafs es mit ihm zu Ende geht, an seine Gefährten mit der Bitte:

Macht mir ein Grabgewölbe, recht hoch macht es und weit,
Dafs kampfbereit ich stehend lade die Büchse mein;
Zur Rechten aber bringet mir an ein Fensterlein,
Dafs mir die traute Schwalbe den Frühling bring' herbei,
Und Nachtigall mir singe vom wunderschönen Mai!

(Lübke.)

Und ganz ähnlich lautet die Aufforderung eines Bruders an die Maurer, die das Grab seiner toten Schwester bauen sollen [59].

Einem wahren Hymnus auf die Natur aber gleicht das Abschiedslied, das der sterbende Held Zidros anstimmt und das in die wehmutvoll-begeisterten Verse ausklingt:

Lebet wohl, ihr des Olympos Gipfel
Und ihr schattigen Platanen all'!
Kühle Quellen und verwaiste Lager
Und du Saatgefild im tiefen Tal!

Lebet wohl, ihr Adler in den Lüften,
Sonne du und Mond, so lieb und traut,
Der so oft den Pfad mir wies und lächelnd
Nieder auf mein Heldentum geschaut!

Hier bricht wieder jene ganz auf den Menschen bezogene, auch im Angesicht des Todes durchaus immanent bleibende Naturbegeisterung hindurch, wie wir sie seit dem ausgehenden Altertum beobachtet haben. Und ebenso wie die spätalexandrinischen Dichter die ganze umgebende Natur an dem Schmerze des Menschen teilnehmen lassen, so scheint es noch dem

sterbenden griechischen Räuber des 18. Jahrhunderts, dafs selbst die Stätten seiner Toten seinen Tod beklagen:

Es weinet Baum, es weinet Strauch, es weinen alle Zweige.
Es weint das Lager, drin ich weilt', der Pfad, den ich gewandelt,
Es weint der Quell, daraus ich trank, der Hof, der Brot mir reichte,
Es weint das Kloster, drin ich oft an süfsem Wein mich labte.
(Lübke.)

Die dritte Art, in der der Zustand des Todes sich der griechischen Phantasie darstellt, unterscheidet sich beträchtlich von den beiden bisher betrachteten. War es in diesen das Verhältnis des Menschen zum verlorenen Paradies des Lebens und der Natur, das sich darin spiegelte, so ist es jetzt ein soziales Moment, das den Anlafs gibt zu einer eigenartigen Vergleichung, nämlich die Familie. Nächst der Zerreifsung der Bande, die den patriarchalischen Menschen mit der Natur verknüpfen, ist es ja die der Familienbande, die er am schwersten empfinden mufs, zumal bei der hohen, fast heiligen Auffassung, die bei den Griechen und den übrigen Balkanvölkern von der Familie herrscht. Darüber noch später. Hier genüge dieser Hinweis zur Erklärung des merkwürdigen poetischen Bildes, wonach der Sterbende sich seinen Tod vorstellt als eine Vermählung beziehungsweise Verschwägerung mit der Erde und den einzelnen Teilen des Grabes. Mit einer unerschöpflichen Phantasie wird diese Allegorie durchgeführt. Der sterbende Krieger bittet, seinen Verwandten nicht zu sagen, er sei gestorben, sondern, er habe sich vermählt:

Sagt nicht, dafs ich gestorben sei, sagt nicht, dafs ich geendet,
Sagt, dafs ich in der Fremde mir ein ander Weib genommen:
Dafs ich die Erd' als Schwieger nahm, das dunkle Grab zur Gattin,
Und dafs ich mir zu Schwagern nahm des Grabes Felsenplatten.
(Lübke.)

Oder die schwarze Erde wird als Gattin aufgefafst, die Grabesplatten als Schwiegermutter und die Steinchen in der Erde als Schwager. In der mittelalterlichen Volkslitteratur erscheint ein ähnliches Bild erst im Erotokritos, wo es besonders reich ausgeführt ist. Dort sagt gegen den Schlufs Aretusa:

Im Hades lasse ich mich traun, Brautzeuge sei der Charos,
Die Würmer seien Mitgift mir, das Grab Protokollar,
Die Spinnenweben sei'n mein Schmuck, mein Schloſs die schwarze Erde,
Und Staub von übelem Geruch sei mir mein bräutlich Lager.

Daſs diese Allegorie aber weit älter ist, beweist eine Stelle in dem schon früher genannten Roman des Alexandriners Achilles Tatios, wo es heiſst: Ein Grab wird dir, Kind, das Brautgemach sein, Hochzeit der Tod, Brautgesang das Grablied. Zwar fehlt an beiden Stellen die für die neugriechischen Volkslieder so charakteristische Beziehung auf die Verwandtschaft, und da diese auch in der Volksdichtung der übrigen Balkanvölker sehr häufig ist, so könnte man geneigt sein, einen Einfluſs der letzteren auf die Griechen anzunehmen, wenn nicht dasselbe Bild mit der gesuchten verwandtschaftlichen Beziehung schon in der altorientalischen, und zwar in der hebräischen Poesie vorkäme. Dort heiſst es im Buche Hiob 17, 14: »Die Verwesung heiſse ich meinen Vater und die Würmer meine Mutter und Schwester.« Es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, daſs bei dem starken Einfluſs des Orients, besonders des hebräischen, auf die Poesie des späteren Griechentums — man denke an Romanos — auch diese Anschauung aus der alttestamentlichen Poesie in die griechische Volkspoesie gelangt ist. Wir hätten dann wieder nur einen neuen Beweis für die kulturgeschichtliche Abhängigkeit auch des spätgriechischen Volkstums vom Orient. Hat man doch gemeint, daſs die Figur des Charos selbst unter der Einwirkung persisch-iranischer Vorstellungen zustande gekommen sei mit ihrem in Ormuzd und Ariman verkörperten Dualismus, und daſs auch hier die Vermittlung durch die Hebräer stattgefunden habe, die ja auch den Tod durch die Wut Satans in die Welt gekommen glaubten. Wie dem auch sei, so darf man jedenfalls neugriechische Volksanschauungen nicht einseitig nur auf altgriechische zurückführen wollen, da ja die heutigen Griechen dem Orient näher stehen als dem klassischen Altertum[60]).

Wie aus einem melancholischen Lebensgefühl die Charoslieder, so sind aus einem patriarchalischen Familiengefühl die Totenklagen erwachsen. Schon die vorstehende Allegorie war ja als ein Ausdruck der familiären Anhänglichkeit, wie sie

unter patriarchalischen Lebensverhältnissen besonders innig ist, dargestellt worden, und schon in den eigentlichen Charosliedern spielten die Familienbeziehungen mit hinein: wir sahen, wie die Toten sich nach ihren Angehörigen erkundigten, wie Charos die Toten nicht im Dorfe will rasten lassen, weil er fürchtet, ihre Angehörigen könnten sie erkennen und sich nicht von ihnen trennen.

Stimmen die Motive der Charoslieder mit denen der Totenklagen also vielfach überein, so sind doch beide Gattungen grundsätzlich zu scheiden: die Charoslieder sind immer von allgemeinem Inhalt, sie knüpfen an keine bestimmte Veranlassung an, können in jeder Stimmung gesungen werden; die Totenklagen dagegen sind ja gerade der Ausdruck des Schmerzes über den Tod eines geliebten Verwandten und werden daher nur am Sarge des Toten gesungen. Ferner sind sie nicht, wie die Charoslieder, den Griechen allein zu eigen, sondern auch bei anderen primitiveren Völkern üblich, wie zum Beispiel bei sämtlichen osteuropäischen, also vor allem bei den Slaven. Sie stehen aber, rein poetisch betrachtet, den Charosliedern nicht nach, ja, die Unmittelbarkeit der Empfindung, wie sie der Schmerz erzeugt, gestattet der Einbildungskraft den denkbar gröſsten Spielraum, wenn auch die Frauen, von denen allein diese Lieder gesungen werden, nicht immer davon Gebrauch machen und nicht selten konventionell werden. Jedenfalls zeigen die griechischen Totenklagen eine gröſsere Mannigfaltigkeit der Einkleidung und zeugen von lebhafterer Phantasie als die der Nachbarvölker, wie der Bulgaren, die oft nur eine lange, biographieartige Aufzählung der Verdienste des Verstorbenen enthalten.

Am schönsten sind wieder diejenigen Klagelieder, an denen das Naturgefühl Anteil hat. Sie sind auch die ältesten und enthalten daher alle Motive, die wir als erbetene oder erwiesene Teilnahme der Natur an dem Schmerze des Menschen schon kennen gelernt hatten. An wen soll sich auch der Grieche wenden, der sein Liebstes, Mutter oder Kind, verloren hat, dem das christliche Duldergefühl und das transzendente Gottesbewuſstsein fremd ist, als an seine geliebte, allgegenwärtige Natur?

Bei den späteren Alexandrinern fanden wir diese Äuſserung

des Schmerzes meist noch in der Form der Liebesklage, so bei Kallimachos, Nonnos und Moschos, doch auch schon als Totenklage. So wird sie seit dem späteren Mittelalter immer häufiger, wie die volkstümliche Litteratur bezeugt, und so werden Tod und Liebe wieder durch ein gemeinsames Band, die Natur, zusammengehalten. Achilles klagt am Grabe seiner Polyxena:

Die schwarze Erde sollte hier von Blütenduft erfüllt sein,
Und Rosenwasser sprudeln auf und Wohlgeruch verbreiten,
Und Rosenbüsche sollten blühn am Grabe meiner Lieben,
Denn was da Gutes in der Welt, gewinnt zurück die Erde.

Dem ganz ähnlichen Gedanken, nur noch poetischer ausgedrückt, begegnen wir in einem modernen Klagelied aus Leukas:

Nicht ziemte sich's, nicht sah dir's gleich, dafs dich die Erde fresse,
Nur ziemte sich's und sah dir gleich, in Maienmondes Garten
Unterm Zitronenbaum zu ruh'n, in Apfelbaumes Schatten,
Dafs leicht sich der Zitronenbaum, das Apfelbäumlein schüttle,
Dafs ihre Blüten auf dich fall'n, in deine Schürze Rosen
Und blutigrote Nelken rings um deinen Hals sich schmiegen.

Und in dem Gedicht von der schönen Schäferin will der seiner Geliebten beraubte Hirt, als Ausdruck des höchsten Schmerzes, die Natur gleichsam aus ihren Bahnen lenken:

Die kleine Nachtigall soll nicht mehr zwitschern,
Der Adler soll, erblindet, nicht mehr jagen,
Der Mond des Nachts nicht aus den Wolken brechen,
Am Strande soll kein Fischlein sich mehr tummeln,
Versiegen soll'n die Quellen und die Ströme,
Verdorren sollen auch die zarten Kräuter!

Ganz ähnlich ist der Inhalt der neugriechischen Klagelieder, wie des einer Mutter um ihre Tochter:

Jetzt lafs es donnern, Himmelsraum, jetzt lafs es regnen, Himmel,
Lafs Regen fallen auf das Feld und Schnee auf das Gebirge,
Und auf des Kummerreichen Hof drei Gläser giftgefüllet.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Und auf des Kummervollen Hof soll nicht die Sonne aufgehn,
Nur Nebel soll dort steigen auf, und Dunst soll untergehen.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Wie in dieser soll auch in der folgenden Totenklage einer Mutter um ihren Sohn die Natur in ihrem Lauf gestört werden:

Wo wein' ich all die Tränen hin, die ich um dich vergiefse?
Wein' ich sie auf den grünen Grund, kein Gras wird dort mehr sprieſsen,
Wein' ich sie in den tiefen Fluſs, so wird die Flut sich stauen,
Wein' ich sie in das weite Meer, die Schiffe werden scheitern.
Ich weine sie ins Herz hinein, dann werd' ich bald dich sehen.
(Lübke.)

Man sieht, es liegt dieser Stimmung noch genau dieselbe Auffassung zu Grunde wie zu den Zeiten des Nonnos und Moschos.

Auch die Vögel werden in den Totenklagen als Vermittler zwischen Lebenden und Toten angerufen: die Nachtigallen sollen mit ihrem Gesang den toten Jüngling aufwecken, wofür der Bittsteller verspricht, ihnen Schnabel und Klauen zu vergolden; oder ein Adler kommt aus der Unterwelt, mit Krallen und Flügeln, die rot gefärbt sind von dem Blute toter Jünglinge und Mädchen; er setzt sich an der Kirche nieder; es kommen Mütter, Brüder und Frauen, füttern ihn mit Zucker und bitten um Kunde von ihren toten Lieben.

Häufig werden auch die Klagelieder in die Form eines Gespräches mit dem Toten oder doch einer Anrede an ihn gekleidet. Es werden ihm Grüſse an bereits Verstorbene mitgegeben:

Findest du Burschen, grüſse sie, und Mägdlein, sprich mit ihnen,
Und findst du kleine Kinder auch, so tröste sie recht innig.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Sag nicht, es kommt das Osterfest, es kommen hohe Feste,
Sag, daſs zum Christfest es geschneit, daſs Ostern es wird regnen,
Daſs nicht die Kinder ziehn hinaus mit ihren lieben Müttern.

Es ist überhaupt, wie man sieht, das bei den Griechen besonders herzliche Verhältnis zwischen Mutter und Kind, wie wir es schon in dem dramatischen Spiel vom Opfer des Abraham als Hauptfaktor erkannten, das sich in den Totenklagen am reinsten und rührendsten ausspricht.

Andere richten vorwurfsvolle Fragen an den Toten, warum er die schöne Welt und seine Familie verlassen habe, oder er wird gefragt, wie es ihm in der Unterwelt ergehe, worauf er

dann schildert, was er dort gefunden: junge Burschen ohne Waffen und Mädchen ohne Schmuck, Reiche und Vornehme wie verwelkte Bäume.

Wieder in anderen wird der Tote selbst redend eingeführt; er fragt, warum man ihn umringe, ob man ihm Bestellungen, Briefe oder Waffen und Schmucksachen mitzugeben habe. Oder eine Hausfrau, die sich zur Reise in die Unterwelt rüstet, sagt ihren Kindern, wie sie ihr Waisentum zubringen sollen, dafs sie des Abends leise, des Morgens laut klagen sollen. Eine Mutter glaubt, von ihrem toten Sohne selbst zur Trauer aufgefordert zu werden:

Beklag mich Mutter, klag um mich, so lang' ich vor dir liege,
Eh' noch der Weihrauch mich umweht und eh' die Popen singen.
Ich geh' in die Vergessenheit, wo man die Welt vergisset,
Die Mutter ihren Sohn vergifst, die Schwester ihre Brüder.

Einige Klagelieder bestehen ganz allgemein in naiven Schilderungen von Szenen aus dem trostlosen Leben der Toten, in denen dann auch die Gestalt des Charos nicht fehlt: Drei Mädchen waschen an der Quelle, es kommt ein ganz von Schmutz Entstellter und bittet, auch seine Kleider zu waschen, sie lehnen es aber ab, weil sie das Wasser trüben könnten und Charos sie schelten und schlagen würde. Oder Charos macht Hochzeit, die Toten müssen dabei mitwirken, die Jungen als Reigentänzer und Sänger, die Hausfrauen als Köchinnen, unverheiratete Mädchen als Mundschenke und kleine Kinder als Musikanten.

Wieder andere enthalten Fragen und Bitten an den unbarmherzigen Charos selbst: einer Mutter, die ihn um Fürsorge für ihren Sohn bittet, gibt er eine schnöde Antwort: er sei weder des Toten Mutter noch seine Schwester, sondern Charos, der schwarzen Erde Sohn, der Herzverbrenner. In einem Klageliede wird er angefleht, das Paradies (!) aufzuschliefsen, damit die jungen Burschen den Lenz, die Mägdlein den Sommer, die kleinen Kinder den Mai mit den Blüten sehen. Doch umsonst: die Schlösser sind verrostet, die Türen mit Gras bewachsen — es gibt keine Wiederkehr, kein Wiedersehen[61]).

Und das ist dann wieder der letzte Schlufs aller dieser phantasievollen, aber trostlosen Lieder; wohl beklagt der

Grieche mit Schiller »das Los des Schönen auf der Erde«, aber über das Klagen kommt er nicht hinaus; und darum kann er auch nicht sagen, dafs das Leben der Güter höchstes nicht sei, weil es für ihn tatsächlich noch heute das höchste Gut ist, alle metaphysischen Gefühle ihm fremd sind. Es ist ein reiner Naturkultus, dem er huldigt, aber nicht ein heiterer im Sinne der Alten, sondern ein melancholisch-pessimistischer, der auch dem süfsesten Wein einen Tropfen Bitterkeit beimischen mufs. Die Gestalten der drei Chariten, dieser Ausgeburt antiken Frohsinns, sind den heutigen Griechen nicht mehr vertraut; an ihre Stelle ist eine andere, im Altertum noch getrennte Dreiheit getreten: Eros, Charos und Moira, diese gleichsam als der Inbegriff der beiden ersten. Charos aber ist der mächtigste unter ihnen.

VIERTES KAPITEL.

Die neugriechische Kunstpoesie als Ausläufer des Byzantinismus.

Wenn man die treibenden Kräfte in der bisher betrachteten Entwicklung sich noch einmal vergegenwärtigt, so kann man sie zusammenfassen in den drei Worten: Byzantinertum, griechisches Volkstum, Romanentum. Das erste bezeichnet die Entfremdung des griechischen Geistes von sich, das letzte das Mittel seiner Wiederzurückführung zu sich selbst, wie sie in dem zweiten, der griechischen Volkspoesie, ihren vorläufigen Abschlufs fand. Das byzantinische Element war überwunden, das romanische durch Aufnahme in den griechischen Volkskörper und Volksgeist absorbiert, und so blieb das spezifisch neugriechisch-volkstümliche Element, wie es die Volkspoesie darstellt, allein übrig; aus ihm begann eine volkstümliche Kunstpoesie hervorzukeimen, und an ihm — so war es durch die jüngste Entwicklung vorgezeichnet — hätte nun auch mit dem allmählichen Erwachen des Nationalgefühls die neue nationale Kunstlitteratur anknüpfen müssen. Doch es kam anders: schien auch der Dualismus, der in Form und Inhalt das ganze spätantike und mittelalterliche Griechentum durchdrang, der die Gegensätze schuf von Klassizismus und Romantik in der Litteratur, von Attizismus und Vulgarismus in der Sprache, — schien dieser nun endlich im 16. und 17. Jahrhundert überwunden und eine neue, einheitliche und organische Entwicklung griechischen Geisteslebens gewährleistet, so schien es doch nur so. In Wahrheit war dieser Dualismus, der in der Form des Alexandrinismus und Byzantinismus so lange am

Marke des Griechentums gefressen und seine Kraft geschwächt hatte, nur scheintot. Das Byzantinertum war mit dem Ende des byzantinischen Reiches und dem Wiederaufleben des Volkstums noch nicht am Ende seines unverwüstlich zähen Lebens angelangt. Es erhob wieder sein Haupt, zwar nicht mehr zu einer politischen, wohl aber zu einer um so gewalttätigeren geistigen Machtherrschaft, einer Herrschaft, die um so schwerer zu brechen war, wenn man bedenkt, daſs sie sich auf eine achtzehnhundertjährige, ununterbrochene, bis in die Anfänge der alexandrinischen Periode zurückgehende Tradition stützte. Freilich konnte diese Tradition nur aus den ungünstigen sozialen Zuständen ihre Nahrung ziehen: hätte sich wenigstens im 16. Jahrhundert ein kräftiger griechischer Bürgerstand gebildet, so wäre der gelehrte Klassizismus endgültig weggefegt worden. Der Zusammenbruch Venedigs in der Levante und die Auslieferung der Griechen an die Türken hat aber auch dies vereitelt und die tote Tradition zu einer drohenden Lawine anwachsen lassen, die im Falle unter ihr neu aufblühende Gebilde nur zu leicht mit begraben oder doch schwer schädigen konnte. Ein solches, noch zartes Gebilde war die im zweiten Kapitel betrachtete volkstümliche Kunstpoesie, und eine solche Lawine die byzantinische Litteratur. Der lange hin- und herwogende, noch heute nicht entschiedene Kampf zwischen beiden bildet den eigentlichen Inhalt der neugriechischen Kunstpoesie, ein Kampf, der sich nach der in der Einleitung dargelegten Auffassung erweitert zu einem Kampfe zwischen Orient und Occident.

Wenn früher weiter gesagt wurde, daſs die Entwicklung der neugriechischen Litteratur und Kultur überhaupt sich vollziehe unter dem Zeichen einer Wiederannäherung an den Occident, so ist das im doppelten Sinne zu verstehen, im äuſserlichen und im innerlichen: die beiden Mächte, die in der neugriechischen Periode einander gegenüberstehen, die byzantinisch-gelehrte und die griechisch-volkstümliche, blicken beide nach Westen, wohl wissend, daſs die Losung der Zeit ist: ex occidente lux! Sie wollen beide sich verbünden mit dem geistig so überlegenen Europa und seine Güter sich aneignen. Aber es ist ein groſser Unterschied in dem Charakter der beiden Bundesmächte: wohl sind beide darüber einig, daſs es das durch die ganze

Kulturentwicklung ihnen nahegebrachte romanische Europa sein mufs, an das sie sich wenden, von dem sie das Heil erwarten, aber das Verhältnis der beiden Nebenbuhler zum romanischen Westen ist nicht das nämliche: ein wirklich innerliches Verhältnis konnte nur bestehen zwischen diesem und der volkstümlichen Richtung des Griechentums; beide standen ja zueinander wie Glieder zweier Familien, die sich schon einmal miteinander verschwägert haben. Anders dagegen stand es mit dem Bündnis der byzantinischen Richtung mit dem »weisen Europa«; hier walteten nur Beziehungen des Verstandes, nicht des Gefühls. Wie man nach dem Falle von Konstantinopel um seine Gunst buhlte, weil man von ihm politische Hilfe erwartete, nachdem man sich Jahrhunderte hindurch feindlich zu ihm verhalten hatte, so bemühte man sich, als nach dem Falle Venedigs im Archipel wieder Finsternis über das Volk hereinbrach, um Europas geistige Hilfe; man begehrte jetzt nicht mehr nach äufserer, sondern nach innerer Befreiung; man wollte sich europäische Bildung aneignen.

So lobenswert dieses Bestreben auch war, so schlofs es doch eine doppelte Gefahr in sich: zunächst ging es nicht vom Volke aus, in dessen Schofse es vorbereitet war, sondern von einem kleinen Kreise von Gelehrten, dessen Mittelpunkt wieder eine Gruppe byzantinischer Aristokraten bildete, die jene unterstützte. Damit zog sich aber das geistige Leben abermals in Konstantinopel zusammen, das nach seinem politischen Falle auch geistig verarmt war, die Fühlung mit dem Volke ebenso wie mit dem westlichen Europa völlig verloren hatte. Das Verhängnis war nun, dafs man nicht jene, sondern nur diese wiederzugewinnen trachtete. Da nun die so verheifsungsvoll besonders auf Kreta aufgebrochene Blüte der volkstümlichen Poesie unter dem »türkischen Fufse« wie unter dem wiedererwachendem Gelehrtentum schnell verkümmerte, so ist das, was wir im 17. und 18. Jahrhundert, sowie noch in dem gröfseren Teil des 19. Jahrhunderts an geistigem Leben beobachten, im Grunde nur ein Rückschlag gegen die vorhergegangene volkstümliche Periode, der abermalige Sieg des Verstandes über die Phantasie, des Gelehrten über den Dichter. Es ist ein Wiederaufleben des Byzantinismus, von dem früheren nur dadurch verschieden, dafs er nicht mehr mit der Antike, sondern mit dem aufgeklärten

Europa des 17. und 18. Jahrhunderts paktiert, an ihm sein verglimmendes Geistesfeuer neu zu entfachen sucht. Und ob diese Periode der Verbindung von byzantinischem Humanismus und französischer Aufklärung die von ihr ergriffenen modernen Stoffe besser verdaut hat als der mittelalterliche Byzantinismus die antiken, möchte man sowohl nach dieser Analogie wie in anbetracht der Bildungsbeschwerden, die noch das heutige Griechentum durchzumachen hat, bezweifeln. Es kann auch kaum anders sein: ein Volk, das weder eine Renaissance noch eine Reformation hervorgebracht hat, weder einen Michel Angelo noch einen Giordano Bruno, weder einen Galilei noch einen Luther, das gerade zu der Zeit, wo diese Geister den Westen erhellten, im tiefsten Schlafe lag, das sich acht Jahrhunderte vorher von Europa losgesagt hatte, — wie konnte dieses vorbereitet sein für die Aufnahme von Ideen, die ohne jene geistigen Revolutionäre nicht zu denken sind?

Und das ist die zweite Gefahr, die mit jenem Liebeswerben um europäische Bildung verbunden war: so lobenswert der Eifer war, mit dem man nach den fremden Schätzen griff, so lag doch etwas Gewaltsames, Gekünsteltes, Wahlloses darin; er erinnert an das neuerliche Bestreben in Griechenland, die kahlen Hügel zu bewalden: wie man wohl junge Bäume einsetzen, ihnen aber schwerlich den zu ihrem Fortkommen nötigen Humus verschaffen kann, so fehlte es auch im Griechenland des 17. und 18. Jahrhunderts an dem geistigen Humus, in dem die jungen Bildungsstoffe Wurzel fassen konnten. Überall starrte einem nur der nackte Felsboden der Unkultur entgegen, auf dem jede fremde Kulturpflanzung, die nicht den Bedürfnissen des Volkes diente, etwas Künstliches bleiben mufste.

Ein solches Gewächs war die Kultur, die im 17. Jahrhundert von Konstantinopel aus verbreitet wurde und deren Träger erst im 17. und 18. Jahrhundert die Förderung der Gelehrtenbildung, dann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die Führung in der Litteratur selbst übernahmen. Als Träger dieser Kultur wurde bereits die Aristokratie von Konstantinopel genannt. Sie bestand aus den sogenannten Phanarioten, genannt nach dem Phanar, einem Stadtteil von Stambul, dem alten Byzanz. Diese Aristokratie hatte sich aber nicht schon in byzantinischer Zeit gebildet, wo es überhaupt keine gab,

sondern erst in der türkischen. Es war daher auch keine alteingesessene Geistesaristokratie wie die englische, sondern eine mehr parvenumäſsige, eine Geldaristokratie. Ihre Mitglieder setzten sich zusammen aus den Resten byzantinischer Familien, die durch ihr diplomatisches Geschick und ihre Geschmeidigkeit den türkischen Herren als Dolmetscher und Kaufleute sich bald unentbehrlich zu machen wuſsten, zu Geld und Ehren kamen und schlieſslich eine politische Macht wurden, mit der die Türkei rechnen muſste; nachdem es ihnen nämlich im Jahre 1716 gelungen war, an Stelle des in Ungnade gefallenen eingeborenen Fürsten der Walachei die Statthalterschaft dieser und der Moldau an sich zu reiſsen, hatten sie dann diese als fast selbständige Fürsten über ein Jahrhundert inne. Der erste dieser Fürsten war aus einer der bedeutendsten Phanariotenfamilien, den Mavrokordatos, die von einem chiotischen Stoffhändler abstammte. Diesen walachisch-moldauischen Phanarioten gehörten ferner an die Ypsilandis mit dem als Anstifter des griechischen Freiheitskampfes bekannten Alexander Ypsilandis, dann die Sutzos, deren zwei wir noch als bekannten Dichtern begegnen werden. Auch die in der neugriechischen Litteratur ebenfalls eine Rolle spielenden alten Geschlechter der Rizos und der mit ihnen verwandten Rangabé sind Phanariotenfamilien[62]).

Sie alle haben natürlich den byzantinischen Charakter mit seiner Exklusivität, seinem Bildungsdünkel, seinem Rationalismus, seiner Abneigung gegen alles Volkstümliche, seinem Enzyklopädismus und Eklektizismus, endlich seinem Kosmopolitismus treu bewahrt. Wir werden noch sehen, wie jede dieser Eigenschaften sich in den Werken phanariotischer Dichter nachweisen läſst, vor allem in der äuſseren, klassizistischen Sprachform. »Für das einzige Kennzeichen ihres Vorranges und ihrer Bildung,« so sagt ein Grieche selbst, »hielten sie in ihrem Schreiben und Sprechen die höchst widerliche und monströse Vermischung von Wörtern und Redensarten der altgriechischen Sprache mit der neueren.«

Indem nun diese Phanarioten Geschäftsträger und Kommissäre bei der Pforte in Konstantinopel brauchten, die eine gewisse allgemeine Bildung besitzen muſsten und um so höher steigen konnten, je mehr Kenntnisse sie hatten, stieg auch die Schätzung der Gelehrsamkeit selbst: gute Lehrer wurden ge-

sucht und reichlich bezahlt, und so setzten die begabtesten Jünglinge ihren ganzen Ehrgeiz darein, Lehrer zu werden. Dieses Bildungsstreben gab auch der Entwicklung des Schulwesens im Osten einen neuen Aufschwung: So blühte gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine berühmte Klosterschule auf dem Athos, dann auf Patmos, die von der Zunft der Pelzhändler in Konstantinopel unterhalten wurde; neben diese traten noch Schulen auf Chios und Samos, in Kydonia und Smyrna, von denen die meisten allerdings zu Beginn des 19. Jahrhunderts reformiert werden mufsten[63]).

Denn alle diese, nicht nur die eigentlichen Klosterschulen, wie auf dem Athos und bei Konstantinopel, hatten einen stark klösterlich-scholastischen Charakter; sie mögen etwa den englischen Colleges entsprochen haben.

Waren doch die Hauptvertreter der Bildung im 17. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 18. fast ausschliefslich Theologen mit enzyklopädistischer Bildung. Nach echt mittelalterlicher Weise studierten und lehrten sie Philosophie und Medizin, Physik, Astronomie, Geschichte und Geographie, schrieben auch Bücher über alle diese Wissenschaften, natürlich meist unselbständige Kompilationen europäischer Werke, wie die Logik des Eug. Bulgaris[64]).

Wie sehr der scholastische Geist in Griechenland auch noch das 18. Jahrhundert beherrscht, wo an Stelle der Theologen immer mehr Ärzte und Philologen treten, die ihre Bildung nicht mehr, wie jene, aus Italien, sondern aus Frankreich und Deutschland holen, dafür fehlt es nicht an erheiternden und betrübenden Zeugnissen. So sehr man sich auch für Naturwissenschaft erwärmte, steckte man doch tief noch in der Naturphilosophie oder gar in einem bei den Griechen überhaupt nicht selten zu beobachtenden abenteuerlichen Dilettantismus, der vielleicht wieder eine Folge jenes Polyhistorismus, eher aber wohl des Mangels an methodisch-wissenschaftlicher Tradition und Schulung ist: einer dieser Naturforscher, Benjamin Lesbios, wollte noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Urkraft alles physischen und geistigen Lebens, das Allbewegende, gefunden haben. Andere stritten sich noch darüber, ob der Wärme ein Gewicht zukomme, wobei es denn freilich nicht zu verwundern ist, dafs einer von diesen,

Neophytos Vamvas, Lehrer der Chemie und der Moral in Smyrna war *).

Umgekehrt äufsert sich der Scholastizismus auch darin, dafs wirklich modern denkende Geister von fanatischen und ungebildeten Priestern verfolgt werden: einige der tüchtigsten, wie Stephan Dukas, werden gezwungen, ihre Lehrstühle aufzugeben, andere von der Synode an die besser zu beaufsichtigende Hochschule bei Konstantinopel berufen, zugleich, um die Schulen in der Provinz lahmzulegen; wieder ein anderer, der bedeutende Kanzelredner Konst. Ikonomos, wäre wegen zweier Wörter beinahe seines Lehramtes entsetzt worden, und ein modern denkender Priester und Lehrer wurde vor die Synode zitiert, weil er noch im 19. Jahrhundert zu lehren wagte, dafs die Erde sich um die Sonne drehe! Ein Finsterling schrieb endlich noch 1816 gegen das kopernikanische System.

So erklärt es sich teils aus der eigenen Kraftzersplitterung und Oberflächlichkeit, teils aus der feindseligen Haltung der Geistlichkeit, dafs die Schulen, an denen diese Lehrer wirkten, nicht das hielten, was sie versprachen, wenn sie weniger positive sachliche Kenntnisse als Wortgelehrsamkeit vermittelten und schliefslich ganz sich auf den Lieblingsgegenstand der Byzantiner, die altgriechische Philologie, zurückzogen: es wurde auf den meisten dieser Schulen zu Ende des 18. Jahrhunderts nur noch Altgriechisch gelehrt, und zwar ohne Methode und Auswahl, ermüdend und pedantisch, so dafs die Schüler, wenn sie die Anstalt verliefsen, nichts als Wörter und trockene Phrasen im Kopfe hatten; von einer ästhetischen Erklärung und ethischen Nutzanwendung war keine Rede. Dieser byzantinische Fluch des Verbalismus und der Überschätzung des Altgriechischen lastet ja noch heute auf den griechischen Schulen.

Wenn irgendwann, so wäre jetzt, bei dem geistigen Wiedererwachen der Nation, die beste Gelegenheit gewesen, den Bann der byzantinischen Sprache zu brechen und mit der Befreiung der Geister auch die der Sprache zu erstreben. Allein, hier liegt

*) Aus einem neugriechischen Bücherverzeichnis jener Zeit seien noch angeführt: eine Reisebeschreibung über die Kykladen nebst einer Abhandlung über das Asthma und eine Studie über Homer und den Magnetismus.

der Widerspruch: die unheilvolle Sprachfrage ist das stärkste Hindernis einer modernen Bildung bei den Griechen; man wollte den neuen Wein der modernen europäischen Bildung in die Schläuche des für die Mitteilung moderner Gedanken ganz untauglich gewordenen, weil nicht, wie das Latein, in beständiger eigener Gedankenarbeit umgebildeten Griechisch füllen. Schon aus diesem Grunde war das Verhältnis dieser byzantinischen Humanisten zu ihrer alten Sprache ein ganz anderes als das der europäischen zum Latein: war letzteren dieses zu einem Instrument ihres Geistes geworden, mit dem sie ihre Gedanken formten, so waren die Griechen umgekehrt zu einem Instrument ihrer Sprache geworden; sie hatten keine eigenen Denker mehr, die den Stoff der Sprache ihrem Geist anpafsten, sie liefsen ihre Sprache für sich denken. Und dann: was unsere Scholastiker und Humanisten lateinisch ausdrückten, war ein dieser Form durchaus adäquater Inhalt. Als aber mit der Neuzeit auch neue, unerhörte Gedanken die Welt bewegten, drängten sie auch zu einem neuen Ausdruck, die Nationalsprachen traten zunächst in Italien und Frankreich an Stelle des Latein. Und gerade zu derselben Zeit, im 18. Jahrhundert, fingen die Griechen damit an, womit Europa glücklich fertig war: einen neuen Gedankeninhalt in längst überlebte Formen zu giefsen. Es ist das Widerspruchsvolle in der modern-griechischen Kulturbewegung, dafs die Führenden der Nation modernen Bildungsstoff einflöfsen zu können glaubten, ohne dafs ein einheitliches, allgemein gültiges und allverständliches Ausdrucksmittel dafür vorhanden war.

Zwar bemühte man sich mit dem seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer mehr zunehmenden Bildungshunger, ein solches Mittel zu schaffen, das immer brennender werdende Bedürfnis nach einer neugriechischen Litteratursprache zu erfüllen. Es bildeten sich — wie meist in Griechenland — auch zur Lösung dieser Frage Parteien, die aber viel zu theoretisch und doktrinär zu Werke gingen. Es waren drei: eine starke Mittelpartei unter Führung des grofsen Patrioten Koraïs[65]), eine rechte, reaktionäre, mit dem Hauptvertreter St. Dukas, und eine kleine linke, extrem fortschrittliche unter dem noch als Dichter zu nennenden Christopulos. Die Rechtsparteiler wollten das Altgriechische als Grundlage der neuen Litteratursprache, die Linksstehenden dagegen von dem lebendigen Neugriechisch aus-

gehen, während das Zentrum eine Vermittlung beider Extreme anstrebte. Dieses errang denn vorläufig den Sieg, damit aber war die Frage keineswegs endgültig entschieden, wie schon ihr Wiederaufleben in der jüngsten Vergangenheit beweist. Es mufste auch so kommen; denn das von Koraïs sanktionierte System des sogenannten Mittelweges, wie die Griechen sagen, ist eine Halbheit; es ist so dehnbar und unbestimmt, dafs man alles damit anfangen konnte und der Willkür Tür und Tor geöffnet war. Die Art, wie man denn auch im 19. Jahrhundert Alt- und Neugriechisches durcheinandermischte, zeigte nur zu deutlich die Haltlosigkeit des Koraïs'schen Systems. Wir werden sehen, wie diese Sprachverwirrung auch in der Litteratur satirisch verwertet wird.

Die provisorische Lösung, die das schwierige Problem fand, ist nun äufserst bezeichnend für die damalige Geistesrichtung der gebildeten Griechen. Es zeigt, wie stark sie in sprachlichen Dingen noch in einem durchaus byzantinischen Formalismus befangen waren. In allem und jedem war das moderne Europa vorbildlich, nur in der Sprachfrage sperrte man sich ängstlich von ihm ab; es ist gewifs keinem der Streitenden zum Bewufstsein gekommen, dafs das geliebte Französisch und Italienisch auch nur veredelte Volkssprachen waren, denn sonst hätte diese Erwägung allein den Ausschlag geben und die von einigen auserwählten und vorurteilslosen Geistern auch angewendete Volkssprache zur Basis einer nationalen Schriftsprache gemacht werden müssen. Aber der Druck der Tradition war zu stark, und die mit dem erwachenden Nationalgefühl auflebende Erinnerung an die antike Vergangenheit tat das ihrige, um den einzig natürlichen Entwicklungsgang zu hemmen, zum schweren Schaden für die Sache des Volkes und seiner Bildung. Denn es ist klar, dafs eine lebendige Wirkung, zumal in Werken der Phantasie, von einer in solcher halbtoten Form vermittelten Litteratur nicht ausgehen, von einer wirklich inneren Aneignung occidentalischen Geistes keine Rede sein konnte. Man darf vielmehr getrost sagen: was von fremden und eigenen Dichtungen in der konventionellen neugriechischen Schriftsprache seit den letzten hundert Jahren aufgespeichert liegt, ist ein totes Kapital und für die Zukunft des Volkes verloren.

Immerhin ist es kulturgeschichtlich und für die Beurteilung der Geschmacksrichtung der Griechen lehrreich, zu beobachten, was an fremder Litteratur seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Freiheitskampfes, also in der Zeit geistiger Rezeptivität, bei ihnen eingeströmt ist. Unverkennbar ist dabei wieder die echt byzantinische Vorliebe für den Geist des Rationalismus und Skeptizismus, dem die damalige Zeitrichtung allerdings weit entgegenkam. Von der wissenschaftlichen Übersetzungslitteratur interessiert uns nur die philosophische, die indes gegenüber der historischen nur sehr spärlich vertreten ist und sich auf die Hauptvertreter der Aufklärung, auf Locke und Condillac, zu beschränken scheint. Besonders der letztere erfreute sich grofser Beliebtheit, wie die Übersetzung seiner Logik zeigt. Dagegen ist ein Versuch von Kumas, der in Leipzig studiert hatte, Kant in Griechenland Eingang zu verschaffen, fehlgeschlagen, wie ja Philosophie überhaupt nicht die Stärke der Griechen ist.

In der Poesie hat von jeher Frankreich die Führung; obenan stehen Voltaire, der Rationalist, dann Molière und Racine, der Klassizist, und Marmontel, der Moralist. Diesem wie Fénélon gab man wohl aus pädagogischen Gründen den Vorzug. Auch Gil Blas fehlt nicht. Dagegen bemerkt man von Rousseau nur die Rede über die Ungleichheit der Menschen. Unter der italienischen Litteratur ragen wieder die Klassizisten hervor: Tasso, die Trauerspiele von Metastasio, dann die Komödien von Goldoni. Die deutsche Litteratur ist nur ganz spärlich vertreten: aufser Wielands »Agathon« ist besonders Gefsner zu nennen, dessen idyllischer Charakter den Griechen offenbar zusagte; ein junger Dichter hat sogar seine Idyllen nachgeahmt. Sonst begegnen noch Goethes »Iphigenie« (1818) und — Kotzebues Lustspiele. Die griechisch-römische Litteratur interessierte bezeichnenderweise fast nur in ihrer Spätzeit: mehrmals erscheinen Ovids Metamorphosen, dann Theokrit, Heliodor, Kallimachos, Musaeos, Theophrast. Homer und Sophokles kommen dagegen nur selten vor[66]).

Wie die neugriechische Übersetzungslitteratur dieser Zeit wenigstens in der Auswahl die Nachwirkung des byzantinischen Geistes verrät, so auch die eigene litterarische Produktion in ihrem Charakter, ja selbst in ihren Gattungen. Die

griechische Kunstlitteratur des 18. und der ersten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts nimmt sich aus wie ein nur durch das äufsere Gepräge der Zeit etwas veränderter Abdruck der byzantinischen. Fast genau auch in der gleichen chronologischen Ordnung wie in dieser folgen die poetischen Gattungen aufeinander: zunächst, im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, leuchtet noch einmal die kirchliche und die historische, zum Teil auch die panegyrische Dichtung flüchtig auf, dann, in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die erotische und die satirisch-didaktische, sowie als modernisierte Form der höfischen Betteldichtung die philhellenische Odendichtung.

Am frühesten tritt die kirchliche Dichtung in den Gesichtskreis. Wenn man bedenkt, dafs diese in byzantinischer Zeit schon im 12. Jahrhundert völligem Verfalle preisgegeben war und nur in trockner Moraldichtung kümmerlich fortlebte, dafs an dem nationalen Wiedererwachen die Kirche zwar einen gewissen konservierenden Anteil hatte, aber keine innerliche Erneuerung und Belebung durch bedeutende poetische Leistungen aus ihrer Mitte erfuhr, ist es nicht zu verwundern, dafs geistliche Dichter nur ganz vereinzelt in der türkischen Zeit begegnen. Der bedeutendste von ihnen ist Konstantin Dapontes, wie sein Name bezeugt, italienischer Abstammung, durch seinen Bildungs- und Lebensgang mit den Phanarioten der Walachei, besonders mit Konst. Mavrokordatos, verknüpft und in verschiedenen litterarischen Gattungen tätig, besonders in der moralisierenden, panegyrischen und rhetorischen. Sein Hauptverdienst besteht in der Bereicherung der Hymnenpoesie durch mehrere Hymnen auf die Jungfrau Maria, der er einen ganzen Hymnenkranz widmete. Andere Kirchendichter des 18. Jahrhunderts sind Sergios Makraeos, der Hymnen auf die Dreieinigkeit in Form pindarischer Oden verfafste, und der Mönch Nikodimos aus Naxos, der Dichter ebenfalls antikisierender Oden auf die Heiligen. Indes war diese zeitweilige Wiederbelebung der kirchlichen Dichtung nicht von Bestand, wie schon ihr gelehrt-antikisierender Charakter bezeugt[67]).

Auch die historische Dichtung dieser Zeit erscheint nur als ein matter Reflex dieser schon in byzantinischer Zeit wenig gepflegten Gattung, aus dem gleichen Grunde offenbar, nämlich

wegen des Mangels an historisch denkwürdigen Taten und Stoffen. Das älteste historische Gedicht seit dem Falle Konstantinopels stammt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts von dem gräzisierten Venetianer Koronaeos aus Zante und feiert in 20 Gesängen die Taten eines albanesischen Söldnerführers, Merkurios Buas aus Korfu, der auch in den Diensten des deutschen Kaisers Maximilian gestanden hatte, und den der Dichter seinem Volke als Beispiel der Tapferkeit vorhält. Paris und Salomon, Homer und die Gestalten mittelalterlicher Ritter wandeln darin friedlich nebeneinander her. Sonst hat nur noch der Verlust griechischer Länder an die Türken Anlaſs zu schwächlichen Klagegesängen gegeben, so der Kampf um Kreta um die Mitte des 17. Jahrhunderts, dem der byzantinische Philologe Ath. Skliros ein episches Gedicht in fast zehntausend Versen widmete, welches besonders die Heldentaten des venetianischen Generals Moncenigo schildert, um dessen Seele sich Apollon und Zeus streiten, dann die Einnahme der Halbinsel Morea durch die Türken 1715, die der Epirot Manthos Joannu versifizierend darstellte[68]).

Häufiger sind die spätbyzantinischen Dichtungsarten, die Erotik und die Satire. Der Geist des in sich selbst zufriedenen Phanariotentums mit seinem schon in byzantinischer Zeit erscheinenden Hang zum Epikuräismus und Hedonismus — man denke an die drei byzantinischen Liebesromane — verkörpert sich in der Trink- und Liebespoesie des geistreich üppigen Athanasios Christopulos (1770—1847). Er ist der echte Typus des walachischen Phanarioten; er hat fast sein ganzes Leben in Bukarest, der damaligen geistigen Hauptstadt des Griechentums[68a]), zugebracht. An den Höfen der dortigen »Fürsten« lebend, hatte er deren echt macchiavellistische Staatsmoral sich zu eigen gemacht; in der Philosophie Anhänger des Skeptikers und Empiristen Sextus Empiricus, kam er endlich selbst dahin, alle Philosophie zu verachten und einem brutalen Utilitarismus und Sensualismus zu huldigen. Jedes Vaterlandsgefühl war ihm, dem fern von seinem Volke Lebenden, fremd, auch darin noch ganz Byzantiner. Die alte Vorliebe des Griechen für beschauliche Lebensauffassung ist bei ihm durch jenen Hedonismus zu einer dolce far niente-Stimmung ausgebildet worden; die Anakreontik ist das Gewand, in das sie sich hüllt, das die grobe Genuſssucht, die sich darunter behaglich

ausdehnt, verdeckt und dämpft. Den Dichter aber darum als den modern-griechischen Anakreon zu bezeichnen, wie man getan hat, ist ebensowenig gerechtfertigt, als wenn man Hagedorn, Uz und Gleim die deutschen Anakreons nennen wollte. Er war eben wie diese ein, und zwar unter französischem Einfluſs stehender, bewuſster Anakreontiker. Ferner ist zu bedenken, daſs dem Griechen die Vereinigung von Trinken und Singen, also das Trinklied, fremd ist, und nur unter dieser Bedingung hätten die leichten Lieder des Christopulos volkstümlich werden können. Sie sind aber nicht nur auf den exklusiven Kreis der Konstantinopler Aristokraten beschränkt geblieben, sondern haben selbst innerhalb desselben eine berechtigte Abfertigung durch den ebenfalls in Bukarest lebenden Arzt Georg Sakellarios erfahren, der in seinen »Antibakchika« den Christopulos parodierte. Eine unfreiwillige Parodie liegt auch darin, daſs ein biederer Chiote, dem das häufige Vorkommen des Namens Bakchos darin auffiel, diesen für den Namen des Dichters hielt. Allenfalls bei Elias Tantalidis (aus Konstantinopel) findet man einen flüchtigen Widerhall der Anakreontik[69].)

Zahlreicher und auch beliebter sind die Liebeslieder des Dichters. Schon die häufige Gestalt von Gott Amor, den sie verherrlichen (»Amor, hör' auf!«, »Der Reiter«, »Amor im Bade«, »Der tolle Amor«), sichert ihnen gröſsere Volkstümlichkeit, wenn sie auch ziemlich platt und geziert wirken, auf eine etwas gesuchte Pointe hinauslaufen und weniger griechisch als französisch empfunden sind[70]).

Mit seinen unpatriotischen Gefühlen steht Christopulos zum Glück fast ganz vereinzelt in der Dichtergruppe der Phanarioten. Wenigstens unter den in Konstantinopel lebenden gab es genug scharfblickende und vorurteilslose Geister, denen die zahlreichen persönlichen und sozialen Gebrechen ihrer Landsleute nicht entgingen und die mit der verhüllten oder blanken Waffe der Satire dagegen ankämpften.

Was sie aber von der byzantinischen Satire unterscheidet, und darüber hinaushebt, ist ihr ernster, erzieherischer Charakter im Gegensatz zu dem rein spottlustigen Ton der byzantinischen Satire. Die neugriechische satirische Dichtung trägt ein stark positives Element in sich, sie zeigt ein hoffnungsvolles Streben nach Selbsterkenntnis; vor allem soll das soziale Empfinden

wieder geweckt, der brutale Egoismus der führenden Klassen überwunden, die Geister für die Freiheit vorbereitet werden. Die Satire tritt somit in den Dienst des nationalen Gedankens. Ein belebender Hauch der Freiheit umspielt sie, wie ihr denn auch die Freiheitsdichtung auf dem Fuſse folgt. Es ist eine Übergangsperiode, die hier ihren poetischen Ausdruck findet, eine Periode, die in der Kunstpoesie etwa das bedeutet, was für die Volkspoesie das 14. Jahrhundert: wohl haften beiden noch zahlreiche byzantinische Schlacken an, aber schon leuchtet das Gold nationaler Gesinnung dazwischen hervor; nur die Legierung mit europäischem oder altgriechischem Metall war noch zu stark, um einen reinen Klang hervorzulocken; er hat vielmehr etwas Hartes, Nüchternes, Sprödes. Aber es sind doch wenigstens keine falschen Münzen, die hier geprägt werden.

Verhüllt tritt zunächst die Satire auf in der Form der allegorischen Poesie, die in zwei Produkten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten ist. Beide sind ganz im Sinne jenes wahrscheinlich der hebräischen Poesie entlehnten Motives von Gesprächen zwischen persönlich gedachten Städten gehalten, wie in einem Klagelied auf den Fall Konstantinopels, worin die vier Patriarchate — Konstantinopel, Alexandria, Antiochia und Jerusalem — ihren Fall und den Verlust ihrer Schönheit beklagen. Nur zeigen die neugriechischen Ableger davon einen mehr kampflustigen Charakter, wie schon ihr Titel andeutet: das eine ist die Schilderung eines Kampfes der Elemente, einer Stoichomachie, das andere die eines solchen zwischen den beiden Ufern des Bosporus, der sogenannten Bosporomachie.

Das erstere stammt aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts und beschreibt in ziemlich platter Weise, wie die vier Elemente in ihrer Eintracht durch die Eitelkeit der Erde gestört werden, indem diese das Meer als Spiegel benutzt, um sich zu putzen. Das Meer bietet voll Zorn Winde, Ströme und Seen auf, um die Kokette zu züchtigen. Sie entweicht in die Luft, auch diese nimmt gegen sie Stellung, verursacht ein Erdbeben und sendet ihre Gewässer dem Meere zu Hilfe. Es entsteht eine Überschwemmung, die Erde wird zur Raison gebracht, der Himmel zieht die Wasser zurück; nur das Meer will sich nicht versöhnen lassen. Ob diese allegorisierte Sintflutgeschichte eine

versteckte Satire auf die Zwietracht der Griechen, wie Nikolai meinte, enthält, läſst sich schwer sagen. Das Fehlen jeder Anspielung macht das unwahrscheinlich. Es ist wohl nur eine poetische Spielerei, vielleicht angeregt durch eine neugriechische Volkssage von der Erschaffung der Welt, an die das Gedicht stark erinnert, besonders durch das Motiv des Kampfes zwischen Erde und Meer. Die Eitelkeit der Erde ist wohl eine Zutat des Dichters.

Fühlbarer ist die satirische Spitze in der Bosporomachie, einem langen, etwa 4000 Verse umfassenden Streitgedicht zwischen Asien und Europa um ihre Schönheit und sonstigen Vorzüge. Beide rühmen den Reiz ihrer Uferlandschaften, und Asien scheint Siegerin zu bleiben, bis es durch einen Hinweis auf seine groſsen Traditionen Europa veranlaſst, die Wohltaten anzuführen, die es der Gegnerin erwiesen habe. Asien spielt darauf noch einen geistreichen Trumpf aus, indem es sagt: »Bist du auch schöner, so bin ich doch im Vorteil, denn ich genieſse deinen Anblick.« Was der Dichter, Joh. Tzanettis, Dragoman des österreichischen Gesandten in Konstantinopel, mit der weit ausgesponnenen, in volkstümlicher Sprache verfaſsten Allegorie ausdrücken wollte, sagt er selbst in einem eigenen poetischen Anhang im Anschluſs an eine Stelle aus den Sprüchen Salomons: er will die Eitelkeit der Schönheit darstellen, wie überhaupt die Vergänglichkeit der Welt, und den Sieg der Tugend und des Ewigen feiern:

Nichtig ist unsre Schönheit, mein schönes Asien du,
Im Himmel nur wohnt wahres, wohnt ewig Glück und Ruh.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Die Erde schmückt sich wieder im Lenzesmond, im Mai,
Doch mit des Menschen Schönheit auf immer ist's vorbei.

Durch solche echt griechische Melancholie atmenden Betrachtungen wie durch zahlreich eingestreute Naturbilder, wie die Beschreibung der brandenden Meereswogen, werden die im ganzen etwas byzantinisch breiten Schilderungen der Umgegend Konstantinopels, die wenigstens topographisches Interesse haben, und die lehrhaften, häufig an den Erotokritos und den byzantinischen Spaneas erinnernden Ermahnungen etwas belebt. Die reichlicher als sonst in griechischen Kunstdichtungen auftreten-

den türkischen Wörter, die ein der Umgebung angepafstes Kolorit hervorbringen, machen das Gedicht auch dem Kulturhistoriker wertvoll.

In einem Motiv zeigt es eine auffallende Ähnlichkeit mit dem vorigen, nämlich in dem des offenbar als Symbol der Eitelkeit dienenden Spiegels. Wie dort die Erde im Meere, so will hier das asiatische Gestade des Bosporus sich in dem europäischen wie in einem Spiegel betrachten:

Ich wollt', du wärst ein Spiegel, dann ständest du vor mir,
Dann sähe ich statt deiner nur meiner Schönheit Zier.

Das eitle Asien mufs sich darauf eine lange Belehrung gefallen lassen über das Verwerfliche und Gefährliche dieser eitlen Selbstbespiegelung:

Was spreizest du so sehr dich mit deiner Schönheit Schein,
Dafs du verlangst, ich solle ein Spiegel vor dir sein?
Ein Spiegel ist nur nützlich, die Mägdlein zu betören,
Wie sie die Zeit verschwenden, nur das kann er sie lehren.

Nachdem dann, wie schon bemerkt, die Vergänglichkeit des Irdischen nachdrücklich veranschaulicht worden, spricht es Europa geradezu heraus:

Was Eitelkeit bedeutet, das weifs mein Asien wohl.

Es kann kaum zweifelhaft sein, dafs hier mit Asien das asiatische Byzanz gemeint ist und dem eitlen Phanariotentum von dem wirklichen Europa der Spiegel vorgehalten, seine Selbstgefälligkeit und Scheinkultur gegeifselt werden soll. Dann würde von hier aus auch auf das erste allegorische Gedicht einiges Licht fallen, und beide als versteckte Satiren auf die Hauptschwäche des ehemals byzantinischen Griechentums zu deuten sein [71]).

Neben diesen verhüllten fehlt es nicht an heftigen offenen Satiren. Am meisten forderte dazu die Selbstsucht und die Gleichgültigkeit der höheren Stände auf, wie sie im Phanar herrschten. Ein geschickter Tendenzdichter hat diese sich selbst charakterisieren lassen in der Form eines dramatischen Dialogs, der sich entwickelt zwischen je einem Russen, Engländer und Franzosen und je einem Vertreter des griechischen Fürsten-, Priester-, Handels- und Beamtenstandes, die von den

ersteren nacheinander um die Ursache von Hellas' traurigem Zustand befragt werden. Am schärfsten geifselt der Verfasser den Klerus, wenn er dem Bischof folgendes Geständnis in den Mund legt:

> Seitdem ich genommen das Priestergewand,
> War fürwahr ich unter kein Joch mehr gebannt.
> Nur zweierlei wünsch' ich bei den heiligen Bildern:
> Recht viel Geld und hübsche Mädchen dazu.
> Doch was ihr von Hellas mir eben da sagt,
> Das kümmert mich wenig, und wenn es auch klagt.

Zuletzt spricht er die Hoffnung auf eine gröfsere Provinz aus. An demselben Strang zieht auch der adlige Phanariot:

> Unsre einz'ge Medizin

— so erklärt er dem Engländer —

> Ist, woll'n wir dem Tod entfliehn,
> Dafs die Griechen wir gut plündern
> Und ihr Geld gehörig mindern.

Er kann sich nicht lange aufhalten, da er den Bischof eben in den Harem gehen sieht, um seiner — des Phanarioten — Maîtresse Geld zu bringen, damit er eine bessere Provinz erhalte.

Als Dritter im Bunde erscheint ein Kaufmann. Auch er gesteht auf die Frage der Fremden, dafs er an Griechenland überhaupt noch nicht gedacht habe, sondern immer nur an seinen Handel, in dessen Interesse er es bedauert, dafs einige Geld opfern für Schulen und die Nation, und er schliefst selbstzufrieden also:

> Der Reichtum uns erfreuet und tröstet uns dabei,
> Und niemals wird uns fühlbar des Türken Tyrannei.

Endlich schildert noch ein Beamter die Leiden, die er beim Steuereintreiben auszustehen habe. Die drei Reisenden sind erschüttert über das Vernommene:

> Es hör'n dich Fremde und jammern und klagen mit dir im Bunde,
> Indes deine eigenen Kinder erweitern noch gar deine Wunde.

Der Schlufs erhält eine politische Tendenz, einen Hieb gegen die drei Schutzmächte: ihre Vertreter begegnen beim Fortgehen einem schönen, aber zerlumpten Weibe, das sich als Hellas offenbart, ihre Staaten an allem seinem Elend für schuldig erklärt und sie des Undankes zeiht. Der Ton, der hier angeschlagen wird, ist zwar nicht der weinerliche und flehende wie in dem byzantinischen Verspamphlet auf den Fall von Konstantinopel, sondern der einer trotzigen Verbissenheit, die sich in einer echt byzantinischen Überhebung Luft macht, wenn sich Hellas als die privilegierte Hüterin antiker Weisheit aufspielt, ohne die Europa noch in der Barbarei stecken würde, und den Hyberboräern versichert, mit Griechenlands Befreiung würde eine neue Weltweisheit von ihm ausgehen.

Leidet also diese Satire an einer Halbheit, an einer den Schwerpunkt tendenziös verschiebenden Sophistik, so fehlt es doch nicht an mutigen Männern, die die Schwächen ihrer Standesgenossen an der Wurzel zu fassen wagen. Zu ihnen gehören der edle Phanariot Jakob Rizos (Nerulos) (1778—1850) und der Arzt Michael Perdikaris. Beide haben nicht die dramatische, sondern die epische Form als Ausdruck ihrer sozialen Satire erwählt, jener in dem »Raub des Truthahns« (1816), dieser in dem »Hermelos« oder »Demokritheraklitos« (1817). Beide lehnen sich an fremde Vorbilder an: Rizos wenigstens in der Form an Boileau, Perdikaris auch stofflich an Lukian.

»Der Raub des Truthahns« ist schon durch seine selbständige Erfindung das bedeutendere Werk. Es schildert, wie die materielle Genufssucht und Üppigkeit der blasierten phanariotischen Lebemänner den Anlafs zu einem ernsten Streite gibt. Ein solcher Lebemann, Lukas, der mit seinen in der Walachei eingeheimsten Schätzen nach Konstantinopel zurückgekehrt ist, will als echter Gourmand von einem Händler einen Truthahn kaufen, erfährt aber, dafs der beste bereits an einen ärmeren Nachbar verkauft ist; er geht nun zu ihm und weifs ihm durch Drohungen seine Beute abzujagen. Der Schwerpunkt der Satire liegt in dem Verhalten des »Helden« nach dem errungenen Siege: In einer Anrede an seine versammelten Diener offenbart der Held seine durch des Nachbars Dreistigkeit schwer

verletzte Eitelkeit: ob denn der dreiste Nachbar nicht wisse, dafs jeder, der etwas kaufen will, erst **ihn** zu fragen habe:

Jawohl, man mufs mich fragen, ich ruf' es kühn heraus,
Denn volle Freiheit hab' ich und kauf' im Überflufs.
Darum ich ja nicht knausern mit meinem Reichtum will,
Damit ich hab' das Vorrecht, dafs **ich** bevorzugt werd'.
Hätt' ich von einem Fremden erlitten diese Schmach,
Oder von einem Niedern, gleichgültig schwiege ich,
Doch Petros, im Phanar geboren und erzogen,
Der wissen mufs, wieviel wiegt eines jeden Blut,
Sollt' man's für möglich halten, dafs dieser Mensch es wagt,
Dieses mein grofses Vorrecht zu treten in den Schmutz?

Er läfst dann einen besonderen Käfig für den ihm rechtmäfsig zukommenden Truthahn bauen und findet auf einem Ballfest, das er zu Ehren seines Sieges veranstaltet, reichlich Gelegenheit, sich im Glanze seines Ruhmes zu sonnen.

Poetisch weniger originell, dafür um so beifsender in seiner satirischen Schärfe ist das Gedicht des **Perdikaris**, der in der Einkleidung dem Esel des Lukian nachgebildet ist: eine Nonne, die sich in einen Arzt verliebt hat, sendet diesem einen Topf mit Süfsigkeiten, durch deren Genufs er in einen Esel verwandelt wird und in dieser Gestalt in die Geheimnisse verschiedener Häuser eindringt. Unter dieser Maske werden aufser den Geistlichen und den Phanarioten auch die Ärzte und die pedantischen Professoren verspottet.

Wenn auch nicht mehr dem Milieu von Konstantinopel angehörend, läfst sich dennoch, sowohl der Zeit wie der Richtung seiner Poesie nach, der epirotische Satiriker und Lehrdichter Johannes **Villaras** (1773—1823) diesem Kreise einfügen. Er richtet seine Pfeile nicht gegen die höheren Gesellschaftsklassen, die es in seiner Heimat Epirus nicht gab, sondern gegen allgemeine Schwächen der Menschen, den Geizigen, den Dummstolzen, den Schwätzer, den Sprachpedanten u. s. w. Von einzelnen Ständen wird nur der ärztliche scharf mitgenommen, dem der Dichter übrigens selbst angehörte. Auch in der Form unterscheidet er sich von den vorher Genannten: er wählt weder die schwere dramatische oder epische Form, sondern die leichtere der versifizierten äsopischen Fabel, als deren Erneuerer und bester Vertreter er in Griechenland gilt [72].

Mit Villaras verlassen wir das Gebiet der sozialen Satire und werfen noch einen flüchtigen Blick auf die durch die bereits angedeutete sprachliche Reformbewegung hervorgerufene sprachliche Satire. Sie richtet sich ausnahmslos gegen die übertriebenen Archaisierungsversuche der das vermittelnde System von Koraïs auf die Spitze treibenden Grammatiker. An erster Stelle ist hier wieder Jakob Rizos zu nennen mit seinem Lustspiel »Die Rabensprache«, d. h. rätselhafte und künstliche Sprache (1813). Der Held ist ein alter Mann, der an dem neuen Sprachsystem Gefallen findet und Bauern aus allen Provinzen Griechenlands zusammenruft, um ihnen die neue Sprache beizubringen. Im Begriff, an einem von ihm selbst geschaffenen endlosen Wort für »Salat« zu ersticken, wird er von dem Liebhaber seiner Tochter gerettet, der ihn wieder zu dem Gebrauch der üblichen Wörter zurückbringt und dem er zum Dank seine Tochter zur Frau gibt. Der Hauptreiz dieser, sowie einer späteren, auf ähnlichen Voraussetzungen beruhenden Komödie von Vizantios, deren Titel »Babylonien« an die neugriechische Dialektverwirrung erinnern soll, besteht in der Gegenüberstellung der Volksdialekte und der künstlichen, dem Volke unverständlichen und daher zu heiteren Mifsverständnissen Anlafs gebenden Schriftsprache. Wie hier das sprachliche Schulmeistertum in der Form der komischen Satire, so wird es von dem ehrlichen und mutigen Athos-Mönche Sophronios in der lehrhaften Form der Fabel verspottet. Ein Straufs rühmt sich, er könne fliegen und will es den versammelten Vögeln zeigen. Ohne auf den Spott eines Truthahns zu hören, fängt er wie ein Kamel an zu laufen und meint zu fliegen. Der Truthahn beifst ihn in die Beine und beweist ihm so, dafs er noch auf der Erde wandle.

O möchte diese Fabel den Stand der Schulpedanten,
Die so viel Anstofs geben, doch witzigen und bessern!
O möchten sie doch alle aus Herzensgrunde fühlen,
Wie diese Unglücksmenschen so sehr dem Volke schaden,
Und ihres platten Geistes Produkte mancherlei,
Leer von Philosophie, nichts sind als Tyrannei!

(Iken.)

Wer da weifs, wie schwer das Pedantentum noch heute auf der Seele des griechischen Volkes lastet, wird die Bedeutung dieser Worte aus dem Munde eines Priesters ermessen können[72a]).

Wie in spätbyzantinischer Zeit neben der Satire das politische und moralische Mahngedicht hergeht, so auch in der frühneugriechischen Periode: wie damals, so ertönt auch jetzt der Ruf nach Einigkeit, nach Befreiung von Gewinnsucht und Egoismus, von Luxus und Frivolität; was die genannten Phanarioten auf rationalistischem Wege durch die Satire, das versuchte jetzt der soeben als Bekämpfer der Sprachpedanten genannte Sophronios durch die Aufrüttelung der Gemüter in ermahnenden, von heiligem Zorn erfüllten Versen, in denen freilich das patriotische Empfinden wiederum stärker ist als das poetische, wie in jeder Tendenzpoesie. In seiner »Ode an Griechenland« richtet er (1817) eine Art Kapuzinade an sein Volk und hält ihm seine Fehler vor, indem er sich der Reihe nach an die einzelnen Stände wendet und zum Schluſs, die Hauptfehler zusammenfassend, der Mutter Hellas die Verse in den Mund legt:

Griechenland vergeht in Tränen,
Trauer, Herzensleid und Sehnen,
Bange seufzend, ohne Ruh'
Ruft es seinen Kindern zu:
»Bis wie lang' Unwissenheit?
Lebe hoch Volksfreundlichkeit!
Bis wie lang' noch Schlechtigkeit?
Lebe hoch Volksfreundlichkeit!
Bis wie lang' Uneinigkeit?
Lebe hoch Volksfreundlichkeit!
Bis wie lang' Ehrlosigkeit?
Lebe hoch Volksfreundlichkeit!«

(Iken).

Dem Kreise der Phanarioten nahe stand auch der erste Freiheitsdichter der Griechen, der im Dienste des Hospodaren der Walachei, Sutzos, stehende Rigas von Velestinos (Pherae) (1754—1798). Es kommt mit ihm ein neues, gleichsam positives Element in die Poesie an Stelle der bisher mehr negativen, aus der überlegenen Höhe des Phanars immerhin mehr hämisch als hilfreich ertönenden satirischen Dichtung. Dieses neue Element ist das patriotische, die Begeisterung für die Freiheit, etwas, das der kosmopolitischen Phanariotenpoesie fremd sein muſste. Es ist daher auch bezeichnend, daſs die ältesten Verkünder der Freiheit nicht aus Konstantinopel, dem alten Sitz des Kosmopolitismus, hervorgegangen waren, sondern aus den weniger in Lethargie versunkenen Provinzen: Rigas stammte aus Thessalien, seine Schildträger aus Makedonien, Chios, Kreta, also wieder aus der Peripherie, nicht aus dem Zentrum, wie wir es ähnlich beim Wiedererwachen der volkstümlichen Poesie beobachtet haben.

Freilich sind sie alle mit Konstantinopel in mehr oder weniger enge Berührung gekommen, und die alte byzantinische Schwäche der Unselbständigkeit verleugnet sich trotz aller Begeisterung auch bei ihnen nicht. So ist die älteste patriotische Dichtung, der bekannte Weckruf des Rigas »Auf, ihr Söhne der Hellenen! Auf, des Ruhmes Stunde schlägt!«, der französischen Marseillaise nachgebildet, wie ja überhaupt die Erhebung der Griechen unter dem Impuls zunächst der französischen Revolution und dann der gewaltigen Persönlichkeit Napoleons steht. Auch das ist bezeichnend, dafs dieses Kriegslied des Rigas in einer künstlichen, dem Altgriechischen sich nähernden Sprach- und Versform verfafst ist, wie es auch durch Einführung eines Chorgesanges etwas Antikisierendes erhält, nicht zum wenigsten endlich durch den Inhalt: Sparta, Leonidas und die Thermopylen figurieren darin neben Byzanz und den Türken. Wie viel kraftvoller und selbständiger wirkt dagegen das gewifs mit Unrecht dem Rigas zugeschriebene, in Form und Inhalt echt volkstümliche Kriegslied:

> Wie lange, Pallikaren, wie lange sollen wir
> Wie Löwen einsam hausen in Bergeswildnis hier?
> Besser, nur eine Stunde zu leben frank und frei.
> Als vierzig lange Jahre in Haft und Sklaverei![73]
> — — — — — — — — — — — — —

Dieser freimütig-männliche Ton verschwindet leider nur zu bald aus der patriotischen Dichtung, um abermals dem Byzantinismus Platz zu machen in dem panegyrischen Hymnus: die Verherrlichung von fremden Fürsten und Feldherren, von verdienten Philhellenen und Helden, die für die Befreiung Griechenlands eingetreten sind, bot einen willkommenen Anlafs, die uns aus der byzantinischen Litteratur bekannte Gattung des höfischen Lobgedichtes in neuer Form wieder aufleben zu lassen. Wie Pilze schiefsen diese Hymnen seit dem Ende des 18. und besonders seit Beginn des 19. Jahrhunderts, wo das Liebeswerben um die Gunst der Grofsen begann, aus der Erde. Dichterischen Wert haben diese lediglich durch nationales Interesse, persönliche Eitelkeit und unbewufst nachwirkende litterarische Tradition diktierten Ergüsse natürlich ebensowenig wie die entsprechenden der Byzantiner 1200 Jahre vorher.

Rein persönlichen Charakter haben von dieser panegyrischen Gattung noch die des 17. Jahrhunderts, unter denen zu nennen sind von Leo Allatios ein Glückwunschcarmen an Frankreich zur Geburt des Dauphins, von Konst. Rhodokanakis ein Lobgedicht auf Karl II. von England, von Ant. Koraïs eine Ode an den französischen Kanzler d'Aguesseau, endlich von dem Reisenden Michael Anästasios ein Huldigungsgedicht an König Friedrich I. von Preufsen.

Unter den fürstlichen Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts erscheint in dieser Odengalerie dann zunächst Katharina II. von Rufsland, deren siegreicher Feldzug gegen die Türkei 1772 den Hofdichtern reichen Stoff bot und die in zwei Dichtungen gefeiert wurde, deren eine von dem in ihren Diensten stehenden korfiotischen Polyhistor Eug. Vulgaris verfafst war. Auf ihre beiden Feldherren Alexios und Gregorios Orloff dichtete ein als Dolmetscher in der kaiserlichen Kanzlei tätiger Grieche ein historisches Gedicht und zwei Oden. Im Anfang des 19. Jahrhunderts wird Alexander I. dreimal von Griechen besungen, erst 1812 im Kampfe mit den Türken, dann 1819 in einer heroischen Elegie zu seinem Friedensschlufs mit Franz I. von Oesterreich nach Napoleons Sturz, endlich in demselben Jahre wegen der Reformen seines Reiches in einem sapphischen Gedichte. Auch Kaiser Franz I. von Oesterreich wird mit zwei Lobgedichten bedacht. Frankreich ist vertreten mit einem Heldengedicht auf Napoleon Bonaparte von einem griechischen Weltgeistlichen in Wien eröffnet den Reigen (1803), dann folgt eine Ode auf die Geburt des Königs von Rom (1811) und ein Loblied auf die französische Trikolore (1830), endlich eine Hymne auf Napoleon III., den Völkerhüter und Völkerbefreier. In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts kommen mit dem Ausbruch des Freiheitskampfes die Philhellenen und die nationalen Freiheitskämpfer an die Reihe. Von jenen finden vor allem Lord Byron und Lord Guilford ihre Dichter, von diesen der Seeheld Kanaris zunächst in einer pindarischen (!) Ode, aufserdem in einem zugleich griechisch und französisch verfafsten Gedicht, ferner der Freiheitswecker Al. Ypsilandis und der Präsident Capodistrias in einer Frühlingsode [74]).

Unter den Verfassern dieser Ergüsse ist bezeichnenderweise

auch nicht einer von den uns in dieser Periode entgegengetretenen, schon an sich nicht zahlreichen und bedeutenden Dichtern. Es sind samt und sonders Philologen und Theologen, die mit Selbstgefälligkeit ihren lahmen Pegasus tummeln; es ist echte Schulpoesie, die sich hier breit macht, oder besser, poetische Stilübungen, wie sie bei uns fast ein Jahrhundert früher unter der Ägide Gottscheds, Gellerts, Ramlers u. a. angestellt wurden. Noch bis tief ins 19. Jahrhundert hinein steht ja die griechische Litteratur, wie die deutsche in der ersten Hälfte des 18., unter dem Banne der echt rationalistischen Vorstellung, daſs die Poesie etwas Erlernbares sei und daſs, im Zusammenhange hiermit, nicht der Inhalt, sondern die Form bei der Beurteilung eines Dichtwerkes maſsgebend sei.

Es ist eine in der Geschichte der neueren Litteraturen wohl einzig dastehende und nur durch die erstaunliche Zähigkeit des byzantinischen Geistes erklärbare Erscheinung, daſs in Griechenland nach der mühsam errungenen politischen Befreiung nicht auch die Befreiung der Geister von dem tyrannischen Druck einer längst abgeschlossenen Vergangenheit erfolgte, daſs gerade die neue Hauptstadt des jungen Staates noch auf 50 Jahre hinaus zur Brutstätte einer — man kann sagen: neubyzantinischen Litteratur wurde, während man doch nun endlich die Entfaltung einer nationalen, volkstümlichen Poesie erwarten durfte. Aber, so sagt ein moderner griechischer Dichter und Kritiker, auf den Türken folgte der Schulmeister, und, wie man hinzufügen kann, auf den Phanar von Konstantinopel folgte nach der Erhebung Griechenlands zum Königreich (1832) die Universität von Athen. Hier, so hatte man es in München beschlossen, sollte ein neues geistiges Leben emporblühen, sollte die Gegenwart das Altertum und das Altertum die Gegenwart hervorlocken und ein neues herrliches Zeitalter anbrechen[75]).

So bauten die bairischen Griechenfreunde Athen auf, und aus Konstantinopel und Bukarest kamen die vornehmen Phanariotenfamilien herüber, angeblich und teilweise wohl auch mit dem guten Willen, ein neues freies Geistesleben aus dem antiken Boden zu stampfen, in Wahrheit, um der Nation das byzantinisch-klassizistisch-kosmopolitische Gängelband noch fester umzulegen. In der Universität dominierte zunächst, wie in den sogenannten Hochschulen vor dem Befreiungskriege, die Philo-

logie und Archäologie, die meisten Professoren hatten schon an jenen gewirkt oder waren doch an ihnen vorgebildet, und so erhielt die Universität zunächst den Charakter einer humanistischen Gelehrtenschule, auch darin ihr gleichend, dafs selbst die Poesie von ihr eingefangen wurde. Wie in Konstantinopel die Diplomaten, so wurden jetzt in Athen die Gelehrten die Träger und Hüter der Poesie; denn sie dichteten nicht nur selbst, sondern organisierten und dirigierten auch die Poesie; sie veranstalteten poetische Konkurrenzen, setzten Umfang und Versmafs der zu behandelnden Dichtungen fest und fungierten als Preisrichter — kurz, die Litteratur wurde wieder mehr denn je ein Vorrecht der Gelehrten, sie entfloh aus dem Leben, aus der Gegenwart, aus der Heimat, sie blieb ein Fremdling im eigenen Vaterlande.

Nur ein Band hielt Dichtung und Leben noch zusammen: die Politik. Die Kämpfe um die Verfassung, um die Freiheit der Presse, um die Verdrängung des fremden Elements im Beamtentum, um die politischen Stellen — alles das brachte eine neue Litteratur zur Reife, die zwar der Dichtung überhaupt keinen neuen Lebensinhalt zuführte, sie aber doch um eine neue Spielform, die politische Satire, bereicherte.

Es bilden sich also im neuen Athen zwei grofse Gruppen der Poesie heraus: die akademisch-gelehrte und die politische Tendenzpoesie. Beide Gruppen haben keine volkstümliche Grundlage; sie sind aus der Tradition und der Mode heraus geboren, Übertragungen des byzantinischen Wesens auf die neuen Verhältnisse. Ein patriotisch-nationales Ziel verfolgend, suchen alle diese Dichter dieses Ziel durch Mittel zu erreichen, die direkt oder indirekt der byzantinischen Tradition entnommen sind, sei es in der äufserlichen Nutzbarmachung byzantinischer, beziehungsweise durch byzantinisches Medium gegangener antiker Stoffe zu nationalen Zwecken, oder fremder poetischer Vorbilder, sei es in der Auffassung des Nationalen als exklusiven Chauvinismus und des Poetischen als kosmopolitischen Synkretismus und Plagiatismus, sei es endlich in der durch antikisierende Allüren aufgefrischten byzantinischen Sprachform. Es ist also eine Periode geistiger und formeller Unselbständigkeit, mit der wir es jetzt zu tun haben, ein trotz aller scheinbaren Neuerungen fortgesetztes Weiterfahren in alten,

ausgetretenen Geleisen, ein Fortwirken der nach Athen verpflanzten, unschöpferischen byzantinischen Tradition.

Der Hauptvertreter der ersten Gruppe, der akademisch-gelehrten Poesie dieser Zeit, ist Alexander Rizos Rangabé (1810—1892). Aus einer uralten byzantinischen Familie stammend, in der litterarische Betätigung seit Generationen erblich ist, kam er jung nach dem eben zur Hauptstadt erhobenen Athen, wirkte dort erst als Abteilungschef im Unterrichtsministerium, dann als Professor der Archäologie an der Universität, später als Minister selbst, endlich als diplomatischer Vertreter Griechenlands in Berlin. Vielseitig wie seine amtliche war auch seine litterarische Tätigkeit: er verfaſste eigene wissenschaftliche und poetische Werke und lieferte zahlreiche Übersetzungen von solchen. Seine eigenen Poesien umfassen dramatische, epische, lyrische Gedichte sowie Erzählungen; die Stoffe dazu entnahm er dem altgriechischen, byzantinischen und neugriechischen Leben. Er übersetzte aus den griechischen Tragikern, aus Dante, Tasso, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller. Er suchte den byzantinischen Enzyklopädisten zu vereinigen mit dem modernen Kosmopoliten und dem griechischen Patrioten, den Gelehrten mit dem Dichter, den Klassizisten und Rationalisten mit dem Romantiker. Wenn er trotzdem nichts Bleibendes schaffen, nichts Groſses vollbringen konnte, so lag das nicht sowohl an der Zersplitterung seiner Kräfte an sich, als an der Unzulänglichkeit, diese weit auseinanderstrebenden Tendenzen unter einen groſsen, von einer einheitlichen, universellen Persönlichkeit getragenen Gesichtspunkt zu stellen, von dem aus betrachtet sie sich als organisch entwickelte, innerlich notwendige Ausgestaltungen einer Dichterseele darstellen. Diese für uns selbstverständliche Voraussetzung alles künstlerischen Schaffens ist diesem wie allen anderen Vertretern dieser unter dem Banne byzantinisch-rationalistischer Auffasssung stehenden Gruppe völlig unverständlich geblieben. Bei Rangabé, als dem fruchtbarsten, macht sich diese Verkennung am stärksten fühlbar, und an seinem Beispiel läſst sich daher diese Art Gelehrtenpoesie am besten veranschaulichen. Man kann sich ihren Charakter deutlich machen an dem byzantinischen Mosaik: wie dieses setzt auch jene weniger eine künstlerische Phantasiearbeit als eine technische Fertigkeit voraus. Es ist die alte byzantinische Überschätzung des Formalen auf Kosten des

Geistigen, das seine Werke kennzeichnet. Man merkt ihnen allen an, daſs sie bewuſst gemacht, nicht organisch geworden, künstliche Produkte, nicht künstlerische Schöpfungen sind. Daher trotz der anscheinenden äuſseren Mannigfaltigkeit seiner Dichtungen eine ermüdende Monotonie im Innern; die Armut eigener Erfindung verbirgt sich unter dem Reichtum meist ebenfalls erborgter blendender Formen — kurz, es ist im letzten Grunde wieder die ungesunde Herrschaft des unschöpferischen, byzantinischen Formalismus über den schöpferischen, individuellen Geist, des dekorativen Beiwerks über den fruchtbaren Kern der Idee, des deklamierenden Wortes über die wuchtige Tat, wie er sich noch in seinen Nachwirkungen an dieser späten Epigonendichtung offenbart.

Alle diese Schwächen und Widersprüche treten am grellsten in Rangabés D r a m e n zu Tage. Es sind echte Buchdramen, arm an Handlung, reich an pathetischen Reden und Gefühlsäuſserungen und daher frostig, ohne Lebenswahrheit in der Charakteristik der homunculusartigen Personen, nicht aus einem Stück herausgearbeitet, sondern aus Stückchen fremder Stücke zusammengesetzt, erinnern also hierin stark an den byzantinischen »Christus patiens«. Auch die Stoffwahl hat etwas künstlich Eklektisches: »Die Dreiſsig« behandeln einen altgriechischen, »Dukas« einen byzantinischen, »Der Vorabend« einen neugriechischen Vorwurf, den Ausbruch des Befreiungskampfes.

Dieses Stück ist für das Wesen der Rangabéschen Dramatik charakteristisch. Zunächst drängt sich das rhetorische Element ungebürlich darin auf: diese Freiheitshelden sind alle geborene Redner, sie sprechen und debattieren unaufhörlich, und nicht nur über die nächsten, sondern über die höchsten Fragen: sie verhandeln in der Stunde der Gefahr darüber, ob die aristokratische oder die demokratische Verfassung vorzuziehen sei, der Hauptheld Floros stellt Betrachtungen an über die Unsterblichkeit der Seele, nachdem er massenhaft Türken getötet, und im Angesicht der toten Geliebten deklamiert er ein wohlgefeiltes lyrisches Gedicht.

Von einer lebenswahren Charakteristik kann dabei keine Rede sein. Der Dichter macht seine Helden zum Organ seiner Mitteilungen und Meinungen: sie sprechen bald wie Phana-

rioten, bald wie Archäologen, bald wie Philosophen, bald wie Parlamentarier. Es sind keine Kleften, sondern Rangabé'sche Weltmänner und Enzyklopädisten, die ihre Kenntnisse anbringen. Der Held beklagt nach berühmten Mustern, daſs ihm kein Kriegsheer in der hohlen Hand wachse, wir hören auch hier von den bekannten drei Dingen, die zum Kriegführen gehören, einen Monolog des lebensmüden Helden über Sein und Nichtsein, von der Freiheit, die auf den Bergen wohnt; am Parnassos entwickelt sich eine zweite Rütliszene, wie überhaupt Schiller es dem Dichter angetan hat. Auch Goethes pantheistisches Bekenntnis im »Faust« darf nicht fehlen, nur daſs es einer griechischen Häuptlingstochter in den Mund gelegt wird. Sogar Anklänge an zeitgenössische griechische Gedichte begegnen in dieser Blütenlese, wie die Schilderung des Bosporos in der »Bosporomachie« (v. 60 ff.). Genug, man sieht, wie beliebt die byzantinische Mosaiktechnik bei diesem modernen Epigonen des Byzantinertums ist.

Glücklicher als in seinen dramatischen war Rangabé in seinen gröſseren erzählenden Dichtungen. Es sind vier an der Zahl, die verschiedene Stoffe behandeln: »Dimos und Helene«, eine tragische Liebesepisode aus dem Befreiungskampfe; »Der Volksverführer«, ein mit dem griechischen Aufstand tendenziös in Verbindung gebrachtes Ereignis aus dem Leben eines falschen Peters III. von Ruſsland; endlich zwei balladenartige Dichtungen in Stanzen, deren eine, »Die Überfahrt des Dionysos«, zu den besten dieser Gruppe gehört. Der Dichter ist hier ganz in seinem Element, der in Stoff und Form klassizistischen Manier. Das Stück bildet gleichsam eine zierlich ausgemalte Illustration zu dem auf dem Fries des bekannten Lysikratesdenkmal in Athen dargestellten Überfall des Weingottes durch Seeräuber und seiner Errettung, und schlieſst mit einer Apotheose der Geliebten des Bakchos. In der Ausführung erinnert es an die mythologischen Deckengemälde in Schlössern des 17. Jahrhunderts. Einige Züge hat der Dichter der christlichen Legende entlehnt, so das Hervorsprieſsen einer Weinrebe aus dem Mast des Schiffes (St. 60—64). Charakteristisch ist das Gedicht dadurch, daſs es eins der letzten Beispiele der in byzantinischer Zeit so beliebten Nachdichtungen bildlicher Darstellungen ist.

Unter seinen kleineren lyrischen Gedichten sind nur einige in der Volkssprache verfaſste und aus dem Volksleben geschöpfte Motive behandelnde bemerkenswert, wie das auf das Schicksal eines Kleften. Man erkennt an diesem und anderen Stücken wie auch an dem vorher genannten »Dimos und Helene« deutlich den Einfluſs, den die Volkspoesie der Freiheitskämpfe auf den jungen Dichter ausgeübt hat, der aber doch nicht stark genug war, um dem durch Tradition, Erziehung und Zeitströmung übermächtigen Klassizismus standzuhalten. Jedenfalls sind die wenigen Gedichte in der Volkssprache die einzigen, die von allen Werken Rangabés lebendig geblieben sind. Die meisten sind geistreiche, aber matte Gelegenheitsgedichte.

Schlieſslich hat er sich auch im historischen Roman versucht, indem er in dem »Herzog von Morea« ein wenigstens kulturgeschichtlich bemerkenswertes Gemälde aus der Zeit der fränkischen Eroberung des Peloponnes im 13. Jahrhundert entwirft, auf Grund der Erzählung eines miſslungenen Versuches zweier Griechen, ihr Vaterland von der Herrschaft der Franken durch eine Verschwörung gegen den Herzog Vilhardouin zu befreien. Den Stoff zu dieser Erzählung schöpfte der Dichter aus einer von einem gräzisierten Franken geschriebenen griechischen Verschronik, der sogenannten Chronik von Morea[75a]).

Will man Rangabé mit einer entsprechenden Gestalt aus der deutschen Litteratur vergleichen, so möchte es am ehesten mit Martin Opitz geschehen. Wie dessen, so war es auch des Griechen Verhängnis, daſs er, mit Scherer zu reden, sich künstlich zu einem machte, der er nicht war; wie jener war auch er weltgewandt und schmiegsam, in seiner Dichtung breit und nüchtern; auch er wollte, mit Hilfe des Altgriechischen, einen ähnlichen Stilunterschied zwischen höheren und niederen Gattungen der Poesie festlegen wie Opitz: »wo von Göttern, Helden, Königen, Fürsten, Städten und dergleichen gehandelt wird, muſs man ansehnliche, volle und heftige Reden vorbringen und ein Ding nicht nur bloss nennen, sondern mit prächtigen, hohen Worten umschreiben«. Und wie Opitz um die Reform der deutschen, hat sich Rangabé um die der griechischen Verskunst bemüht, freilich ohne den Erfolg des ersteren. Was endlich beide noch gemein haben, ist ihr unverdienter Ruhm in der Litteraturgeschichte ihrer Völker. Wenn Rangabé auch nicht

wie Opitz ein Jahrhundert lang die Litteratur beherrschen wird, so hat sich doch um ihn eine Anzahl seinen Idealen nachstrebender junger Dichter geschart, die in seinem Sinne die Poesie handhabten und dazu beitrugen, dafs Rangabé bis in die 1870er Jahre hinein, wenigstens in Athen, die Litteratur beherrschte[76].

Die Abhängigkeit dieser Dichter von Rangabé ist sowohl im stofflichen wie im formalen Sinne zu verstehen: in beiden Beziehungen sind sie starre Klassizisten; das griechische Altertum und das byzantinische Mittelalter sind die Sphären, aus denen sie ihre Stoffe schöpfen und die sie teils mit, teils ohne nationale Tendenz gestalten. Auch sie wählen mit Vorliebe die dramatische und die epische Form für ihre Dichtungen, nur dafs die Einzelnen sich nicht mehr in beiden, sondern in der einen oder anderen betätigen, und zwar ist die dramatische Form mehr für die nationale, die epische mehr für die rein klassizistisch-akademische Behandlung beliebt worden. Nur in selteneren Fällen wurden nationale Stoffe in episches Gewand gekleidet.

Im Drama nahm man, wie es der Auffassung des wiedererwachenden Nationalgefühls entsprach, die Stoffe fast ausschliefslich aus dem griechischen Altertum. Schon Jakob Rizos (Nerulos) hatte zwei Verstragödien in Alfieris Manier geschrieben, eine »Polyxena« und eine »Aspasia«, beide nicht ohne Beziehungen auf die Gegenwart. Dann verfafste J. Zambelios zahlreiche, über den Leisten des italienischen Klassizismus geschlagene Tragödien, in denen neben antiken (»Timoleon«, »Kodros«, »Medea«), auch modern-griechische Stoffe aus dem Befreiungskampfe (»Diakos«, »Rigas«, »Botsaris«, »Capodistrias«), der damals die Gemüter bewegte, ausgeschlachtet sind. »Sie haben übrigens mit den Kompositionen des italienischen Dramatikers dieselben Fehler der Anordnung und Exposition, aber oft auch dieselben Schönheiten gemein.«

Überhaupt sind die Griechen im Drama über das blofse Experimentieren nicht hinausgekommen, eine Folge des Mangels an jeder Tradition. Das zeigen am deutlichsten, sowohl in den Stoffen wie in der Technik, die Stücke von Dim. Vernardakis. Seine »Maria Doxapatri« sollte eine programmatische Bedeutung haben; er wollte sich darin von den antiken Mustern emanzipieren und dem Drama Shakespeares nacheifern, als dem

einzigen, das dem Nationalcharakter der Griechen entspräche. Es ist ihm aber nicht gelungen, seinen gewiſs lobenswerten Vorsatz auszuführen: Die »Maria Doxapatri« ist eher »eine in Dialoge abgeteilte und in Szenen gebrachte Erzählung als ein wirkliches Theaterstück«. Lyrische Intermezzos müssen auch hier über das wahrhaft Dramatische hinwegtäuschen, und nur ein stark passiver Patriotismus des den Fall Konstantinopels mit resigniertem Stolz ertragenden Helden und seiner Gattin bleibt übrig. Aus dem weichen, bröckligen Gestein byzantinischer Geschichte lassen sich eben keine Shakespeareschen Funken schlagen. Das mag auch Vernardakis gefühlt haben, der sich hierauf in seiner »Merope« und den »Kypseliden« wieder ganz in klassizistischen Bahnen bewegt und erst neuerdings in der »Fausta« wieder, mehr durch den Stoff als die Behandlung erfolgreich — das Stück behandelt ein Thema aus der Übergangszeit des weströmischen Reiches zum oströmischen — sich zum Byzantinerdrama zurückgewandt hat.

Den Zwiespalt zwischen Klassizismus und byzantinisierendem Patriotismus illustrieren auch die historischen Dramen des Sp. Vassiliadis (1845—1874), der ebenso bewuſst bei den Alten in die Schule gehen will wie Vernardakis bei Shakespeare, und der ebensowenig wie jener sein Ideal zur Erfüllung führt. Das ist ja der alte Fluch der Griechen: sie glauben in der Kunstauffassung moderne Europäer zu sein und sind nur Nachkommen der Byzantiner, oder sie glauben wirkliche und würdige Nachkommen der Alten zu sein und sind doch nur Epigonen. Darum irrt ihr Geist wie heimatlos so gern um die Ruinen von Byzanz, das einzige nationale Ideal, das ihnen geblieben ist und in dessen Verherrlichung sich ihre Dramatiker, sei es unter Shakespearescher, sei es unter Sophokleischer Maske, immer wieder begegnen, nur daſs weder ein Shakespeare noch ein Sophokles herauskommt. So hat auch Vassiliadis in der »Galatea« einen antiken, in dem »Kallergis« und in dem »Lukis Notaras« byzantinische Stoffe bearbeitet, in dem ersteren den durch Verrat heraufbeschworenen Verlust Kretas, in dem letzteren das durch die Eroberung Konstantinopels geschaffene Schicksal.

Von sonstigen Dramen, deren Poesielosigkeit mit ihrer Menge wetteifert, seien nur noch die des Rumelioten Alexander Zoïros genannt. Wagt sich die patriotische Tendenz bei Vernardakis

und Vassiliadis nur schüchtern hervor, so tritt bei ihm die Muse ganz und gar in den Dienst der grofsgriechischen Politik. Der Altertumstaumel feiert hier die wüstesten Orgien: mit seinen »Dreifsig«, dem »Tod des Redners« (Demosthenes), dem »Abkömmling des Timoleon« u. a. will er gleichsam das alte Griechentum wieder aus dem Boden stampfen und schlägt dabei in dem zweiten Stücke einen so demagogischen Ton an, dafs die Aufführung verboten wurde. Auch in diesem hitzigen Chauvinisten klafft der Zwiespalt zwischen Althellas und Byzanz: in dem Tendenzstück »Charilaos Komnenos« wird dieser Nachkomme der Byzantiner als Sohn der Weisheit dem falschen russischen Gastfreunde Naidenovitsch gegenübergestellt und die Wiederaufrichtung des Kreuzes auf der Hagia Sophia als nahe bevorstehend verkündet[77]).

Wie in der dramatischen, so geht auch in der epischen Poesie die vornehm-klassizistische Ruhe neben der patriotischen Erregung her: dort die marmorkalte antikisierende Dichtung eines Vizantios, Vlachos, Vizyinos und Tertzetis, hier die romantisch-pallikarenhafte eines Antoniadis, Stavridis, Zalokostas; dort eine Art Museumskunst, wie schon die Titel der Werke verraten: »Sokrates und Aristophanes«; »Phidias und Perikles«; »Kodros«; »Korinna und Pindar« und »Die Hochzeit Alexanders d. Gr.«, hier wenigstens volkstümliche Stoffe: »Misolonghi«, »Kreta«; »Skenderbeg«, »Der Armatole«; »Die Mündung von Preveza«; nur schade, dafs auch hinter diesen so verheifsungsvoll klingenden Titeln akademisches Machwerk sich verbirgt: Götter und Musen treiben sich hier ungeniert zwischen griechischen Kleften und Türken umher, die dann in so vornehmer Gesellschaft natürlich möglichst altgriechisch reden. Nur selten hat das Epos sich seine Nahrung an byzantinischen Stoffen gesucht. Hier steht ziemlich vereinzelt des Vernardakis »Kasia«, jene byzantinische Dichterin, die uns schon entgegengetreten war, und deren stolzes Auftreten gegenüber dem um sie werbenden Theophilos, die dadurch verscherzte Anwartschaft auf den Thron und ihre schliessliche Weltflucht den Inhalt des Gedichtes bilden.

Sodann verdient noch hervorgehoben zu werden, dafs selbst die Zeit nach der Befreiung noch zwei poetische Prachtexemplare echt byzantinischer Rasse hervorgebracht hat, nämlich ein be-

schreibendes und ein panegyrisches Gedicht. Das erstere, von einem Mediziner Kallivursis, gibt in etwa tausend gereimten Versen eine Schilderung der Kykladen nebst historischen Exkursen; auf Delos widersteht der Dichter der Versuchung nicht, alle olympischen Götter zur Prozession herabzurufen, was ihm mit Hilfe der heiligen Jungfrau von Tinos auch gelingt. Das andere ist eine Rhapsodie von 2200 Versen auf die Krönung König Ottos (1833), ebenfalls von einem musenfreundlichen Arzt Lefkias verfafst. Der ganze Olymp ist selbstverständlich zur Stelle, Vulkan schmiedet die Krone, was allein 700 Verse kostet, da er nicht nur das ganze Griechenland und seine Siege sondern auch noch das Wittelsbacher Haus und seine Geschichte, nebst den Sehenswürdigkeiten von München bis hinaus nach Nymphenburg darauf abbilden mufs. Unterbrochen wird die mühevolle Arbeit durch erheiternde Gespräche der Götter. Dann folgt die Krönungsszene im Athener Schlofs; unsichtbare Boten des Zeus überbringen das Wunderwerk von Krone, die sich der arme König sogar aufsetzt. In das Jubeln und Schiefsen der Menge mischt sich auch Zeus mit dem üblichen Donnerschlag, und zugleich mit dem Festmahl der Fürsten im Schlofs findet auch eins für die Götter auf dem Hymettos statt. Eine besondere Belustigung bietet dabei Pluton, der auf Zeus' Geheiss alle Helden Griechenlands von Deukalion bis Marko Botsari erscheinen läfst, letzteren mit dem neugestifteten Erlöserorden geschmückt. Am Abend geniefsen die Götter das seltene Schauspiel eines griechischen Hofballes, den sie mit dem Kreisen der Gestirne um die Sonne vergleichen. Zeus' Vorschlag, es auch mit dieser Bewegung zu versuchen, findet Beifall, und man sieht nun die Götterpaare auf dem Hymettos sich im Walzer und Polka schwingen. Erst die aufsteigende Aurora macht dem tollen Zauber sowie dem Gedicht ein Ende.

Als Verfertiger höfischer und patriotischer Oden ist hier endlich noch zu nennen Joh. Karassutzas, eine Art griechischer Ramler, der wie seine Vorgänger vor der Erhebung sowohl politische Persönlichkeiten und Ereignisse (Ode an die Königin Amalie, auf Italien und Venedig im Jahre 1848 und auf den italienischen Philhellenen Carlo Alberti) wie auch politische Ideale (Hymne an Hellas, an die Sophienkirche in Konstantinopel, an Jonien, an die Sonne Attikas) verherrlichte. Der

byzantinische Charakter bricht bei ihm nicht nur in der unklaren nationalen Tendenz, sondern auch in dem rhetorischen Ton wie in der geschraubten Sprache wieder siegreich durch[78]).

Wir sind mit den letztgenannten Vertretern der Litteratur aus dem Fahrwasser der akademischen Poesie immer mehr in das der politischen hinübergeglitten. Diese ist es nun, die neben der ersteren in dem neuen Athen ihre Hauptnahrung findet. Bildete die Quelle der akademischen Dichtung die Universität, so die der politischen die Verfassung, sei es als Ideal, sei es als Erfüllung. Hatte die akademische Dichtung ihrer Natur nach etwas Weltfremdes an sich, so tritt die politische in den Dienst des aktuellen Lebens; sie wird der Ausdruck, ja das Opfer des Tages. Suchte jene ihre Ideale in der Vergangenheit, so diese in der Gegenwart. Fand jene ihre litterarischen Vorbilder in der eigenen Geschichte, so diese in der des Auslandes. Jene war konservativ, diese ist radikal. Dennoch sind beide Richtungen im innersten Wesen nicht voneinander verschieden: beide bleiben in der äuſserlichen Nachahmung befangen, die politische Poesie lehnt sich an die moderne französische und englische Litteratur, wie die akademische an die des italienischen und französischen Klassizismus; beide bewegen sich auch sprachlich in den ausgetretenen Geleisen, und — was die Hauptsache ist — beide sind ausgegangen von byzantinischen Phanarioten: wie Al. Rangabé, der Vater der akademischen, so ist Al. Sutzos, der Vater der politischen Poesie, ein Phanariot. Das ist wichtig für die Beurteilung des poetischen und nationalen Charakters dieser Poesie.

Al. Sutzos (1803—1863) ist der poetische Inbegriff des groſsgriechischen Chauvinisten der 30er bis 50er Jahre des 19. Jahrhunderts. Verkörperte Rangabé den Typus des byzantinischen Aristokraten, so er den des byzantinischen Demokraten oder besser Ochlokraten und Demagogen. In Paris erzogen und zeitlebens in litterarischer Abhängigkeit von Frankreich, blieb er im Innern doch der echte, von Halbheiten und Widersprüchen erfüllte Byzantiner, ob er nun auftrat im Gewande eines Romantikers, wie in seinen epischen, oder eines Journalisten, wie in seinen lyrischen Dichtungen. Maſslos in seinen Idealen, von europäischen Freiheitsideen genährt, gebrauchte er diese als Waffe gegen Europa, hielt er sich für einen groſsen Patrioten und war

doch nur ein blinder Chauvinist; von stark satirischer Begabung, kehrte er diese Satire nicht gegen die Schwächen seines Volkes, sondern gegen die »barbarischen« Unterdrücker, die Baiern. Ohne Selbsterkenntnis und Überlegenheit des Urteils, machte er stets nur die Fremden für alles Unheil des Landes verantwortlich. Er konnte mit seiner Satire nur niederreifsen, nicht aufbauen, nur zerstören, nicht bessern. Etwas Unschöpferisches, Negatives, zuweilen Zynisches lag in seiner Natur, gewifs auch ein byzantinisches Erbteil. Freude am Wühlen und Intrigieren war diesem ewig unbefriedigten, ruhelosen Heifssporn ein Bedürfnis. Etwas Unharmonisches, Unstetes, Zerrissenes kennzeichnet den Menschen wie den Dichter, und eine gewisse Verwandtschaft mit den abstofsenden Seiten in Heines Wesen ist daher in ihm nicht zu verkennen, wie überhaupt jene ganze Zeit der Verfassungskämpfe in Griechenland und ihr litterarischer Ausdruck eine starke Übereinstimmung mit dem gleichzeitigen »Jungen Deutschland« zeigt.

Wenn Griechenland in eine Verfassung künstlich hineingepeitscht wurde, während es einer ruhigen wirtschaftlichen Entwicklung bedurft hätte, um sich von den Wunden des Befreiungskampfes zu erholen, so hat es dieses Danaergeschenk nicht zum wenigsten der Hetzpoesie des Sutzos zu verdanken.

Und noch etwas anderes hat Sutzos durch seine politische Lyrik verschuldet: indem sie zuerst und am schärfsten ihre Krallen gegen das System und die Partei des Grafen Capodistria ausstreckte, des einzigen Mannes, der ein weises Regiment in dem verwilderten Lande zu führen im stande war [78a]), hat sie dazu beigetragen, dafs dieser schliefslich dem Fanatismus des politischen Pöbels zum Opfer fiel. Ihn bekämpfte der Dichter unermüdlich in Satiren und vermischten Gedichten, sowie in einem politischen Versroman »Der Verbannte« (1835). Während sich aber die ersteren an Kampflust und Gehässigkeit nicht genug tun können, weichen diese in dem Roman einer merkwürdigen psychologischen Stimmung, die man wohl als politischen Katzenjammer bezeichnen könnte: der Verbannte wird nach mancherlei politischen Abenteuern durch den plötzlichen Tod seiner Geliebten bestimmt, sich vom politischen Leben zurückzuziehen und seine Tage in düsterem Trübsinn in Konstantinopel zu beschliefsen. Selbst des Dichters Stärke, seine bis zum Karikieren gesteigerte

Spottsucht, wie er sie in seinen kleineren Gedichten so wirkungsvoll bewährt, wird hier matt und kraftlos. Es geht ein krankhafter Zug durch dieses Erzeugnis eines offenbar überreizten Gemütes; es liegt ihm eine ähnliche weltsatte Stimmung zu Grunde, wie die war, welche so viele byzantinische Staatsmänner ins Kloster trieb. Wie stark dieses Gefühl der Übernommenheit in Sutzos war, und wie willig er dagegen reagierte, zeigt ein zweites, im Kern ganz ähnliches romantisches Epos »Der Umherirrende«, das er vier Jahre später (1839) verfafste. In drei Gesängen wird hier geschildert, wie der Dichter nach langer Irrfahrt seine Geliebte in Paris findet und sich mit ihr nach Palästina einschifft, um in dessen Klöstern ein still-beschauliches Dasein zu führen, wie sie aber auf der Fahrt stirbt, und wie er nun in Gesellschaft eines Eremiten die Stätte seiner Sehnsucht erreicht, und wie endlich dieser in ihm einen alten Kriegsgefährten erkennt.

Auch in diesem Gedicht glimmt und glüht noch wie das Feuer unter der Asche der wilde Hafs gegen die fremden Beherrscher: Engländer, Russen und nicht zuletzt die Baiern werden hier als unversöhnliche Feinde Griechenlands behandelt. Diese werden den griechischen Helden gegenüber mit Pygmäen und Harpyien verglichen, ihrer philhellenischen Gesinnung krasser Eigennutz untergeschoben; Griechenland sei ein ausgetrocknetes Strombett, das die Bayern durchschreiten, mit Steinen nach den Griechen werfend u. s. w. Wie in einem förmlichen Wutanfall gebärdet sich dieser blinde Hafs besonders in der dem Epos angehängten »Menippeia«.

Im Jahre 1843, wo die ersehnte Verfassung kam, war Sutzos' Mission vorläufig erfüllt. In Ermangelung weiteren Stoffes fiel er jetzt über die Türken her, ebenfalls in einer »epischen« Dichtung von vier Gesängen, die aber mehr einer Verschronik gleicht, »Das türkenkämpfende Hellas« (1850). Nur von Zeit zu Zeit noch, so besonders 1848, schofs er seine giftigen Pfeile besonders gegen die europäische Diplomatie ab (»Memoiren des Orientkrieges«, »Die wirkliche Lage der orientalischen Frage«). So sank er immer mehr zum politischen Pamphletisten herab und starb arm und verlassen in Smyrna 1863, nachdem noch sein zweites Ideal, der Sturz König

Ottos und das Ende der bairischen Herrschaft, sich ihm erfüllt hatte.

War sein Werk, vom nationalen Standpunkt betrachtet, verhängnisvoll, so war es vom rein poetischen aus bedeutungslos. Was seinen kleineren Gedichten eine gewisse Lebensdauer verlieh, war ihr Feuer und ihr rhetorisches Pathos. Als Dichter war Sutzos wie als Mensch wieder ganz Byzantiner, d. h. phantasielos, unpsychologisch, unselbständig. Seine politische Lyrik ist ein Widerhall der Bérangerschen: unter den Stücken »Mein Diogenesleben«, »Falsche Interpretationen«, »Hymne an die Freiheit«, »Der alte Rock« verbergen sich bekannte Lieder des französischen Chansonniers (»Le nouveau Diogène«, »Halte-là«, »La Déesse«, »L'habit«). Nach König Ottos Thronbesteigung schien ihm Béranger zu zahm, und er vertauschte ihn mit dem bittereren Barthélémy. Seine politischen Komödien (»Der Ausschweifende«, »Der Premierminister«, »Der ungezähmte Dichter«) sind litterarische Zerrbilder, aus denen bald Molière, bald auch V. Hugo spricht. Hat er für das Lied und das Lustpiel die Franzosen sich zu nutze gemacht, so für das epische Gedicht die Italiener und Engländer: in dem »Verbannten« ist besonders Foscolos »Jacopo Ortis« verarbeitet, und in dem »Umherirrenden« endlich nimmt er es mit Byron auf, dem er nicht nur die Anlage, sondern auch viele Einzelheiten aus dem »Childe Harold« abgestohlen hat (z. B. in der »Begrüſsung Italiens«: vgl. »Childe Harold« IV, 42 ff. und »Der Umherirrende« I, 29 ff. Ferner in der Vergleichung Roms mit der versteinerten Niobe: »Ch. H.« IV 79 ff. und »Der Umherirrende« I, 72), natürlich ganz äuſserlich und ohne Nachempfindung, mehr als Füllsel denn als notwendige Glieder des Ganzen: die Beschreibung der römischen Sehenswürdigkeiten durch den ruhelos nach seiner Geliebten Suchenden ist ein unmotivierter Zeitvertreib, um so mehr, als diese Beschreibung sich nur in Gemeinplätzen bewegt. Wenn man bedenkt, daſs Sutzos selbst Italien, Frankreich, die Schweiz und den Orient durchreist und doch nichts Eigenes darüber zu sagen hat, so kann man höchstens die Phantasiearmut dieses Epigonen bewundern. Es ist mit seinen »Dichtungen« eben wie mit fast allen Produkten dieser Periode: es fehlt das organische Verhältnis zwischen Form und Inhalt. Ein fremdes, in sich geschlossenes künstlerisches

Gebilde wird wie eine Rübe mit roher Hand aus dem Boden gerissen, ausgehöhlt, mit byzantinischem »Geiste« gefüllt, und das Kunstwerk ist fertig. So ist es bei Sutzos die Satire, die echt byzantinische, unfruchtbare Satire, auf die seine sämtlichen Versifikationen sich zurückführen lassen, mit der seine »Epen« und »Komödien« gefüllt sind. Vom Geiste des Epos und des Dramas enthalten sie nichts. Es sind zufällige Formen, die die Mode herübergeweht hat und die man benutzt, wie die späten Byzantiner die heiligen Formen des christlichen Hymnus für die profansten Zwecke benutzten[79]).

Von Al. Sutzos ging eine Reihe jüngerer satirischer Dichter aus, die aber, verständiger als ihr Meister, bald genug ihre Satire gegen innere Schäden des Volkes wandten. Unter ihnen ragt Th. Orphanidis hervor, der nach dem Muster des »Umherirrenden« und des »Verbannten« einen »Heimatlosen« schrieb, ein Jahr lang eine politische Monatsschrift, »Der Bogenschütze« (1840), herausgab[80]), dann im »Turm von Petra« ein verwandtes romantisch-tragisches Liebesmotiv bearbeitete: der Held geht, nachdem er Rache an dem Mörder seiner Geliebten genommen hat, auch hier ins Kloster. Nach einem historischen Abstecher im »Geknechteten Chios« kommt er in dem »Tiri Liri« auf sein eigenstes Gebiet, die soziale Satire. Es ist ein heroisch-komisches Epos nach Art der Batrachomyomachie oder Tassonis »Geraubtem Eimer«. Es geißelt das krähwinklige, wichtigtuerische Wesen griechischer Kleinstädter auf Grund eines Ereignisses auf der Insel Syra. Auf diesen kahlen, baumlosen Felsen soll sich einmal ein Kuckuck verirrt haben, und in dem Gedicht wird nun die Aufregung, die sich der Bevölkerung darüber bemächtigt, sowie die Jagd nach dem seltenen Vogel harmlos parodierend dargestellt. Karidis, Herausgeber eines in Versen geschriebenen satirischen Blattes, der »Politische Spiegel«, worin er einen ähnlichen Ton anschlug wie Sutzos, hat in einem Lustspiel »Meine betörte Muse« auch den griechischen Damen mit ihrer Modesucht und Koketterie den Spiegel vorgehalten. Das mit der Verfassung geschaffene politische Abenteurer- und Strebertum hat A. R. Rangabé zum Gegenstand einer satirischen Komödie nach aristophanischem Muster gemacht in der »Hochzeit des Kutrulis«. Dieser, ein ehrsamer Schneider, hat nur dann

Aussicht, seine Geliebte heimzuführen, wenn es ihm gelingt, sich zum Minister emporzuschwingen. Er setzt es sich in den Kopf, daſs er es schon ist, verteilt Preise und Ämter und täuscht durch sein Auftreten, ohne es zu wollen, auch seine Geliebte, die nun dem vermeintlichen Minister die Hand reicht. Das Stück ist witzig und — bis auf die unglückliche Nachahmung des Aristophanes — originell und gibt ein lebendiges Bild von den politischen Zuständen Athens in den 1840er Jahren.

Der jüngste, bis in die Gegenwart hineinragende Ausläufer dieser innerpolitischen Satire ist G. Suris, der in seinem politischen Witzblatt »Romjós« (der Romäer, Neugrieche) mit unermüdlichen, wenn auch oft etwas ermüdenden und billigen Spottversen die vielen politischen Untugenden seiner Landsleute, besonders die geliebte Kannegieſserei im Kaffeehause, allwöchentlich festnagelt in den stereotypen Figuren des »Phasulis und Perikletos«, einer Art griechischer Müller und Schultze. Da wirklicher politischer Witz den heutigen Griechen fremd ist, so erscheint ihnen Suris als ihr moderner Aristophanes, ein Ehrentitel, den er neuerdings durch eine Übersetzung von dessen »Wolken« wenigstens einigermaſsen gerechtfertigt hat. Seine Gedichte hat er in mehreren Bänden herausgegeben, unter denen der unter dem Titel »Phasulis als Philosoph« die besten enthält. Ob freilich der Dichter trotz seiner erzieherischen Tendenz durch diese regelmäſsigen Tiraden nicht eher einlullend als aufrüttelnd auf die Gemüter wirkt, ist eine Frage [81]).

Von A. Sutzos ausgehend, hat sich, zum Teil als Reaktion gegen ihn, zum Teil als Ausdruck der enttäuschten Zeitstimmung, eine romantisch-religiöse, weltschmerzliche Richtung der Poesie herausgebildet, die am greifbarsten in seinem jüngeren Bruder Panajotis (1806—1868) verkörpert ist. War Alexander in erster Linie Satiriker, so Panajotis fast ausschlieſslich sentimentaler Lyriker; begann jener mit politischen, so dieser mit Liebesgedichten; während jener sich Béranger als Vorbild erwählte, war dieser ein Verehrer von Lamartine und Victor Hugo. Auch er hielt sich in seinen gröſseren Kompositionen an Byron, aber nicht an den leidenschaftlichen »Childe Harold«, sondern an den weicheren »Manfred«, der seinem lyrischen Drama »Der Wanderer« zu Grunde liegt, während er im »Leander« stark Rousseau'sche Spuren verrät. Beide Gedichte sind

Pendants und Vorbilder zu denen seines Bruders: jenem entspricht »Der Umherirrende«, diesem »Der Verbannte«. Nur das politische Element tritt in Panajotis' Romanen stärker zurück, das Romantisch-Weltfremde stärker hervor: in beiden ist ein Einsiedler der Berater der unglücklich Liebenden und beide enden mit unbefriedigter Entsagung; jede Tatkraft ist auch hier durch eine völlig passive Leidenschaft gelähmt. Besonders qualvoll wirkt diese seelische Lethargie in dem »Wanderer«, während der frühere »Leander«, wenn auch nicht frei von pathologischen Momenten durch die zerstörende Liebe des Helden zu einer verheirateten Frau, wenigstens durch reiche archäologische Reminiszenzen und nationale Visionen einen wenn auch unwahren historischen Hintergrund erhält.

Seine in diesen unerfreulichen Leistungen nicht verwirklichten christlich-religiösen Bedürfnisse hat P. Sutzos in einer von ungesunder Mystik erfüllten, mit unklaren, auf das Staatsleben übertragenen Gleichheitsideen vermischten Darstellung des »Messias« oder der Leiden des Herrn niedergelegt. Hat er auch direkt aus den Evangelien geschöpft, so ist die Behandlung doch so äußerlich, daß man auch diesem »Passionsspiel« den gänzlichen Mangel an christlichem Gefühl und dramatischer Tradition anmerkt: es ist eine Aufeinanderfolge von Szenen mit groben Effekten. An Stelle der Maria, die im byzantinischen »Christus patiens« im Vordergrunde stand, ist hier — äußerst störend — das Liebespaar Livius und Aurelia getreten, Herodes' Sohn und Pilatus' Tochter. Einige Schönheiten im einzelnen sind rein lyrischer Natur. Das Ganze macht den Eindruck der Überladung und der Bigotterie und scheint mehr aus einem Bedürfnis nach religiöser Betäubung als nach Erbauung entstanden zu sein[82]).

Die Nachwirkung Byrons hat noch bis in die siebziger Jahre bei den Dichtern Athens angedauert. Unter seinem wie unter Leopardis und Mussets Einfluß standen zwei der letzten Dichter dieser nun überwundenen Zeitrichtung, D. Paparigopulos (1843—1873) und der schon als Dramatiker genannte S. Vassiliadis. Beide suchten die Romantik mit dem Klassizismus, wenn auch nur ganz äußerlich, zu vereinen. Der erstere, mehr Philosoph als Dichter in seinen aus der römischen Geschichte geschöpften Betrachtungen (»Claudius der Sorglose«;

»Kleanthes der Stoiker«), lieferte ein Beispiel dafür in seinen »Charakteren«, kleinen, scharf pointirten Dialogen, die sich deutlich an die Leopardi's anlehnen, von deren Personen man aber nicht recht weiſs, ob es antike oder moderne Menschen sind. In seinen Dramen (»Orpheus«, «Pygmalion«) wollte er die antike Mythologie wiederbeleben; »in die alten Mythen, die dramatischsten von ihnen, neue Ideen und neue Empfindungen zu verflechten«, hielt er für ein nationales Werk, während er doch damit nur frostige Allegorien schuf. So wollte er in seinem unübersehbaren dramatischen Gedicht »Agora« die alte griechische Gesellschaft mit ihren Philosophen und Dichtern der modernen Generation gegenüberstellen, die nur von französischer Schund- und Modelitteratur lebe. Aber er vergaſs, daſs, selbst wenn sein Werk vollendeter gewesen wäre, er damit doch nur den Teufel durch Beelzebub ausgetrieben hätte. Er gehörte noch zu jener Generation, die alles Heil von der Wiederbelebung der Antike oder vom Auslande erwartete.

Ähnlich wie Paparigopulos hielt sich auch S. Vassiliadis für einen Dichter des Weltschmerzes, der weniger in den dramatischen als in den lyrischen Dichtungen beider zum Ausdruck kommt [83]).

Glücklicher war Achilles Paraschos (1838—1895), der, in seinem Jugendepos »Alfred« zwar ebenfalls vom Byronismus infiziert, diesen bald zu überwinden wuſste und der in seinen lyrischen Schöpfungen eigene Wege betrat, die bereits zur folgenden Periode hinüberleiten.

Diese ganze klassizistische Richtung der griechischen Litteratur war somit genau genommen, in den letzten hundert Jahren auf demselben Punkte angelangt, wie die byzantinische in der Paläologenzeit, nur daſs sie vor 500 Jahren der Hof, jetzt die Universität protegierte. Und genau wie es damals einer Auffrischung von auſsen her bedurfte, um die ausgetriebene Natur wieder zurückzurufen, so auch jetzt. Und wie endlich damals es der romanische Westen war, von dem diese Auffrischung ausging, indem er die Volkspoesie befruchtete, so auch jetzt, indem diese mit dem romanischen Geiste sich gleichsam noch einmal verbündete und nun beide gemeinsam die Kunstpoesie veredeln halfen.

FÜNFTES KAPITEL.

Die neugriechische Kunstpoesie als Ausdruck des Volkscharakters.

In dem Wettkampf, den Orient und Occident um die Zugehörigkeit des Griechentums führten und der den eigentümlichsten Niederschlag in den Werken des Geistes gefunden hat, hatte bisher der Occident zweimal einen folgenreichen Vorstoſs in den Orient hinein gemacht, nämlich mit der Festsetzung erst des französischen, dann des italienischen Elementes im ägeischen Archipel. Das geschah zuletzt im 16. Jahrhundert. Diese Okkupation war aber politisch ebensowenig von Dauer wie geistig; wie das Land an die Türken, so ging, wie wir sahen, auch die Bildung des Ostens wieder an die Byzantiner verloren, d. h. an die Gelehrten, die auf diesem Boden hohe Schulen gründeten und durchaus an byzantinische Traditionen anknüpften, die Keime einer wirklich volkstümlich-nationalen Kultur aber elend verkümmern lieſsen. Im Osten war es also mit dem romanischen Einfluſs zu Ende. Dagegen war seine Stärke noch ungebrochen im griechischen Westen, zumal auf den Inseln, die die Brücke bilden zwischen Griechenland und Italien, auf den Ionischen Inseln.

Wie der ganze griechische Osten, also die Küstenländer der Balkanhalbinsel und Kleinasiens nebst den Inseln dazwischen, durch seine Geschichte eng mit Konstantinopel verknüpft ist, so ist der Westen, d. h. vor allem das Siebeninselreich, von Korfu bis Zante, die längste und letzte Stütze Venedigs gewesen. Und wie der Osten kulturgeschichtlich noch heute den

byzantinischen, so verrät der Westen noch stärker den venetianischen Einfluſs, weil dieser, aus dem Osten vertrieben, sich hier am festesten konzentriert und am längsten gehalten hat. Korfu war hier der stolzeste Schild der Meeresherrschaft der Venetianer, ihr wertvollster, lange heiſsumstrittener Besitz. Selbst dem byzantinischen Osten nach heftigen Kämpfen abgerungen, hat es, wie F. Gregorovius sagt, ein Janusgesicht, welches nach dem Morgen- und Abendlande blickt [84]). Aber schon im 13. Jahrhundert durch Einwanderungen aus Neapel und Venedig kolonisiert, wurde es am Ende des 14. offizieller Besitz Venedigs und blieb es nebst den übrigen Ionischen Inseln über vier Jahrhunderte hindurch, so daſs es ein Vorposten Italiens wurde und die occidentalische Kultur die orientalische hier fast völlig aus dem Felde geschlagen hat.

Venedig und Konstantinopel sind somit die geistigen Pole, um die sich die griechische Welt des Mittelalters und der Neuzeit dreht. Der alte Gegensatz zwischen Orient und Occident kulminiert gleichsam in diesen zwei antipolaren Punkten: in dem konservativen, exklusiven, doktrinären Byzanz und in dem gegenwartsfreudigen, die Welt kraftvoll durchmessenden und in sich aufnehmenden Venedig. Jenes vertrat das Prinzip des Stillstandes und des Rückschrittes, dieses der Bewegung und des Fortschrittes; jenes stemmte sich selbstgefällig gegen die Zeit, dieses erfaſste genial und tatenlustig den Augenblick; jenem gehörte die Vergangenheit, diesem die Zukunft; jenes versank in Asien, dieses ward eine Macht in Europa [85]).

Was nun dieses mächtige Venedig in der Osthälfte des griechischen Gebietes, z. B. auf Kreta, nicht vermocht hatte, nämlich das Griechentum Europa geistig zu assimilieren, das muſste um so sicherer auf den ganz in seiner Machtsphäre gelegenen Ionischen Inseln gelingen. Diese wurden so allmählich auch geistig von dem übrigen Griechenland los- und in die westeuropäische Kultursphäre hineingerissen, so daſs sie ein eigenes friedlicheres Leben führten und eine gewisse Höhe des Wohlstandes und der Bildung erreichten. Damit aber zerfiel die griechische Welt in eine gröſsere, aber geistig trägere östliche, und in eine kleinere, aber regsamere und überlegene westliche Hälfte. Dieser Kulturdualismus äuſsert sich noch heute u. a. darin, daſs die heptanesischen Griechen sich nicht wie die des Festlandes und der

östlichen Inseln als Romäer bezeichnen. Er ist auch die Ursache, weshalb man das heutige Griechenland nicht schlechthin als einen Teil des Orients betrachten kann; denn gerade von diesen mit italienischer Kultur und Tradition getränkten Inseln ging und geht noch jetzt, wenigstens indirekt, eine geistige Bewegung aus, die berufen ist, Litteratur und Sprache aus den Fesseln des byzantinischen Orients zu befreien und Griechenland die seit zwei Jahrtausenden verloren gegangene Kultureinheit auf volkstümlicher Grundlage wiederzugeben. Dieser durch die Emanzipierung des griechischen Westens hervorgerufene Dualismus erscheint also dem geschichtlichen Blick als ein notwendiges Mittel zur Überwindung jenes älteren, die ganze nachchristliche Entwicklung des Griechentums durchziehenden Dualismus, der eine Entfremdung von dem eigenen Volkstum bedeutete.

Hatte sich uns die im vorigen Kapitel skizzierte Richtung als ein, wenn auch in modernem Gewande auftretender letzter Ausläufer byzantinischer Welt- und Kunstauffassung dargestellt, so bildet den Inhalt dieses Kapitels das Aufkeimen, Erstarken und Umsichgreifen einer in Wesen und Erscheinung modernen und doch volkstümlichen Kunstpoesie. Dieser Kulturprozefs vollzieht sich in einer dem ersteren zeitlich wie räumlich durchaus parallel verlaufenden Entwicklung: beide gehen fast gleichzeitig, zu Anfang des 19. Jahrhunderts, von diametral entgegengesetzten Punkten, von dem byzantinischen Konstantinopel und dem venetianischen Korfu, aus, laufen etwa 50 Jahre lang isoliert nebeneinander her, nähern sich dann und platzen in den siebziger Jahren in Athen aufeinander, wo sie noch heute miteinander im Kampfe liegen.

Danach gliedert sich auch diese volkstümliche Bewegung in zwei Phasen: die erste spielt sich ab in ihrem Ursprungsgebiete selbst, auf den Ionischen Inseln, deren jede einen oder mehrere mafsgebende Vertreter der Litteratur entsendet, die zweite zeigt das allmähliche Vordringen der Bewegung in die Hauptstadt des Landes und ihre Schicksale daselbst.

Beide Phasen folgen aber nicht unmittelbar aufeinander, sondern zwischen sie schiebt sich die im vorigen Kapitel betrachtete akademische Poesie von Athen, die von den dreifsiger bis in die siebziger Jahre dort die Herrschaft führt. Erst in

den achtziger Jahren erreicht die westliche Flutwelle die Hauptstadt.

Wie ferner in der Einleitung bereits kurz angedeutet wurde, tritt dem Führer der ersteren Bewegung, dem Phanarioten Rangabé, ein entsprechender der letzteren, der Zantiote Dionysios Solomos, gegenüber. Alle bedeutenderen Talente des Landes knüpfen an ihn an, er bildet einen neuen Ausgangspunkt in der modernen griechischen Litteratur, er weist ihr den Weg der selbständigen organischen Entwicklung. In ihm tritt uns die erste wirkliche Dichtergestalt des neuen Griechenland entgegen, und ihm müssen wir daher eine eingehendere Betrachtung widmen, um so mehr, als er z. B. in der Beurteilung seines Antipoden Rangabé in einem völlig falschen Lichte erscheint[86].

Es ist äufserst anziehend, zu beobachten, wie in dem Stammbaum dieses Erneuerers der griechischen Kunstpoesie die Elemente seiner Entwicklung enthalten sind: Solomos stammt aus einer italienischen Adelsfamilie Unteritaliens, die, schon im 8. Jahrhundert nach Venedig verpflanzt, im 11. Jahrhundert aus ihr einen Dogen hervorgehen sah, der zugleich den alten Familiennamen Barbolano mit dem neuen Salamo (später Solomos) vertauschte. Ein Zweig dieser Familie wanderte im 14. Jahrhundert nach Kreta aus, der ersten Blütestätte der griechischen Litteratur im 16. Jahrhundert, von wo sie nach der türkischen Eroberung der Insel in den Peloponnes flüchtete. Am Anfang des 18. Jahrhunderts wurde ein Solomos nach Zante geschickt, um die Insel gegen die Türken zu schützen. Dort wurde 1798 unser Dichter geboren.

Die Bedingungen, die sich aus diesen weiten Wanderungen seiner Vorfahren für den Dichter ergaben, waren die denkbar günstigsten: er vereinigt in sich griechisches und italienisches Blut; in Venedig und Kreta hat sein Geschlecht am längsten gesessen, jedenfalls ebenso lange in Italien wie in Griechenland. So mufste er sich ebenso als Italiener wie als Grieche fühlen und war wie wenige prädestiniert, die edlen Eigenschaften beider Völker in sich zur Entfaltung zu bringen: er war ein Italiener in Bildung und Geschmack, ein Grieche in der Gesinnung. Und wie er selbst von Geburt ein auf griechisches Wesen aufgepfropftes Reis war, so suchte er sein höchstes Ideal darin, den urwüchsigen, aber ungefügen und ungeschlachten Rohstoff der

griechischen Poesie durch italienisches Formgefühl zu veredeln und dem so geschaffenen Kunstwerk den Odem seines hohen sittlichen und patriotischen Gefühles einzublasen.

Dies läſst sich zunächst in seinem Lebensgang, dann in seinem Lebenswerk deutlich erkennen: in beiden offenbart sich sein eindringendes Studium der groſsen italienischen Dichter, der neugriechischen Volkspoesie und der alten und neuen Philosophie.

Solomos' Verhältnis zur italienischen Litteratur war ein durchaus innerliches, derart, daſs er selbst lange zweifelte, ob er italienisch oder griechisch dichten solle. Wäre er nicht von dem griechischen Historiker Sp. Trikupis durch dessen Unterweisung im Neugriechischen auf die Schönheiten dieser Sprache hingewiesen worden, vielleicht wäre Solomos denselben Weg gegangen wie sein Landsmann Ugo Foscolo, und er würde heute nicht eine der wenigen wirklichen Zierden des griechischen, sondern eine der vielen des italienischen Parnasses sein. Hat er doch die entscheidenden Jahre der Entwicklung, vom zehnten bis zum zwanzigsten Jahre, in Italien zugebracht, wo er in Venedig, Cremona und Padua die Rechte studierte und mit den führenden Dichtern, mit Monti, Manzoni, Maffei, Tommaseo, Costa u. a., engen persönlichen Verkehr pflegte. Von ihnen allen und durch sie, besonders durch Monti, hat er von den Groſsen ihres Volkes, von Dante und Tasso, die fruchtbarsten Anregungen empfangen, ohne daſs er je in Nachahmung verfallen wäre, es sei denn, daſs er es bewuſst tat*). »Er nimmt nicht nur nicht,« sagt Tommaseo, »von den groſsen Autoren die Schwächen, beobachtet sie nicht nur scharf, sondern bildet sie mit wunderbarer Genialität nach . . . .« So hat er die Manier Montis mit deutlicher Hervorkehrung ihrer Fehler geschickt und bewuſst nachgebildet. Eben weil er ein Schüler der Italiener war, ihr Wesen in sich aufgenommen und sich assimiliert hatte, konnte er gar nicht so sklavisch verfahren wie etwa Zambelios, Rizos, Sutzos, die nur entweder Alfieri, Metastasio oder Goldoni

*) Ein griechischer Forscher, de Viasis, hat versucht, in einer Zeitschrift (»Ἐθνικὴ Ἀγωγή«, 1899, S. 268 ff.) im einzelnen Übereinstimmungen zwischen Versen von Solomos und solchen italienischer Dichter nachzuweisen, doch ist fast kein einziger dieser Nachweise überzeugend.

sich zu toten Mustern, nicht zu lebendigen Meistern erwählt hatten, denen der italienische Geist aber nicht aufging. Mochte Solomos auch viele seiner Dichtungen zuerst italienisch entworfen, mochte er selbst manche italienisch ausgeführt haben, so kann das kein Tadel für ihn, höchstens für die Unzulänglichkeit der griechischen Sprache sein, die ihm nicht zum wenigsten ihre künstlerische Formung verdankt, wie die italienische Dante und Petrarca. Wichtiger, als dafs er in seinen Jugenddichtungen italienische Stanzen nachbildete, ist, dafs er die neugriechische Metrik an der italienischen erst reformiert hat, mit feinem Gefühl für die Ähnlichkeit ihrer Klangwirkungen, nicht wie Rangabé mit gewaltsamer Einzwängung der neuen in die antiken Versmafse. So diente Solomos das Fremde überall erst zur Entfaltung, nicht zur Ertötung der eigenen Art; es war ihm ein Mittel zu einem höheren Zweck, nicht Selbstzweck, wie den Klassizisten. Es stand ihm stets der Takt der künstlerischen Empfindung zur Seite, und seine hohe, ernste Auffassung der Kunst sowie sein scharfer kritischer Blick bewahrte ihn vor allen dilettantischen Anwandlungen, wie wir sie bei den Phanarioten beobachtet haben. Und das Wort, das er in einem italienischen Gedichte von Italien aussprach, als dem Lande, »wohin er als Barbar gelangt und der er nun nicht mehr sei«, das gilt auch von der Poesie seines Volkes nach ihm.

Denn die Begründung einer nationalen Poesie auf Grund der volkstümlichen, durch geschickte Anwendung der in Italien erlangten theoretischen Einsicht auf sie betrachtete er als seine Lebensaufgabe. Als er daher 1818 nach seiner Heimatinsel zurückgekehrt war, machte er sich an ein gründliches Studium der griechischen Volksdichtung. Von einem alten blinden Sänger liefs er sich Volkslieder vorsingen, deren Schönheit ihm erst jetzt voll zum Bewufstsein kam, und aus deren glänzenden zerstreut aus dem unkultivierten Geist des Volkes brechenden Strahlen er sich bemühte, das leuchtende Element zu schaffen, das seine poetischen Schöpfungen tragen sollte. Wie Herder beschlofs er, Volkslieder zu sammeln und zu veröffentlichen. Er sah in ihnen, zumal in den Kleftenliedern, den unbezähmbaren Geist der antiken Freiheit und die lyrische Natur der Alten. An die Sprache der Volkslieder knüpft auch sein poetischer Stil an, und wie sehr er mit dem spröden Sprachstoff zu ringen hatte, be-

zeugt ein kleines Gedicht dieser Zeit, in dem das Erscheinen Homers und seine Wirkung auf die tote Natur dargestellt wird.

Zu diesen praktischen Studien in der italienischen Kunst- und der griechischen Volksdichtung trat dann, seine Einsicht in das Wesen der Kunst vertiefend, die Philosophie und die Ästhetik. Als Jüngling schon zeigte Solomos ein starkes spekulatives Bedürfnis. Als ihm Monti einmal zurief: »Du mufst nicht so viel denken, du mufst fühlen!« erwiderte er: »Der wahre Mensch ist der, welcher fühlt, was sein Verstand erfafst hat«. So beurteilte er auch die Poesie, wie Tasso, als Vernunft, die sich in ein Bild verwandelt. Poesie und Philosophie gehen bei ihm Hand in Hand. Seine besten Leistungen gehören der Gedankendichtung an. Wie den Materialismus und den Pessimismus, so verurteilte er auch den l'art pour l'art-Standpunkt: er verachtete den Vers, der nur klingt und nicht schafft, darin sich ganz zu Manzonis Auffassung bekennend, dafs die Poesie durch Trösten bessern soll. Aber sie mufs immer Poesie bleiben, und selbst »inmitten furchtbarer und trauriger Dinge (wie der Schilderung des Wahnsinnes) wirkt nur ein ganz einfacher, kleiner Federstrich wie das Bild des kleinen grünen Strauches in den endlosen Sandwüsten Afrikas«. Das Höchste ist für den Dichter immer die Kunst: »die Schwierigkeit, die der Schriftsteller fühlt, besteht nicht darin, Phantasie und Leidenschaft zu zeigen, sondern darin, diese beiden, mit Zeit und Mühe, dem Sinn der Kunst zu unterwerfen«. Mit besonderem Eifer studierte er in seiner späteren Zeit die kunstphilosophischen Schriften Schillers, die ihm seine Freunde ins Italienische übersetzten. Was ihn an diesem anzog, war gewifs die auch ihm eigene mystische Anschauung der Natur und ihre Symbolisierung in der Menschenseele. So heifst es in einem seiner schönsten Aussprüche: »Die Kunst betete schweigend die Natur an, und diese liefs sich, als Entgelt für die entfernte Liebe, dazu herbei, nackt vor ihr zu tanzen. Ihre Gestalten prallten auf den Geist der Kunst, und dieser hat sie den Menschen zum Geschenk gemacht«. Auch darin stimmte Solomos mit Schiller überein, dafs er fest daran glaubte, die Seele eines wahren Gedichtes müsse der Sieg der Vernunft über die Macht der Sinne sein.

Die Verwirklichung dieser Kunstprinzipien liefern seine poetischen Werke. In ihnen bemerkt man — das Kennzeichen

eines wahren Dichters — eine innerlich notwendige, organische Entwicklung. Es heben sich deutlich drei Perioden voneinander ab, deren jede die Erfüllung der anderen ist und deren erste unter dem Zeichen der Natur steht, wie sie in der Volkspoesie verkörpert ist, deren letzte und höchste in einer von der Philosophie ausgehenden Gedankendichtung sich darstellt, während die mittlere Periode die beiden übrigen in sich vereinigt: die Inspiration geht auch hier, wie in der ersten, von der Natur aus, doch offenbart sich in dieser bereits eine bestimmte Idee. Der ersten Periode gehören sämtliche kleineren, griechischen und italienischen, Gedichte an, unter denen »Die beiden Brüder«, eine Verkörperung der unerbittlichen Macht des Todes, und »Die wahnsinnige Mutter«, eine tragische Verherrlichung der Mutterliebe, hervorragen. In die zweite Periode fallen aufser einigen ausgeführten Werken, wie die Hymne an Lord Byron und an die Freiheit, welch letztere zur griechischen Nationalhymne geworden ist, besonders die nur zum Teil vollendete Rhapsodie des »Lambros« und die nur entworfene des »Kreters«.

Im »Lambros« wollte Solomos den gewaltigen, aber vergeblichen Widerstand des Menschen gegen die Sittengesetze darstellen in der Gestalt eines Mannes, der ahnungslos seine eigene uneheliche Tochter entehrt, wie er einst ihre Mutter verführt hatte und dadurch sich und die Seinen in den Tod treibt. Der Schwerpunkt liegt in der Szene, wo nach Enthüllung des Furchtbaren die Mutter in der Osternacht betet, während Lambros, in die Kirche sich flüchtend, statt Bufse zu tun, sein Gewissen trotzig zu ersticken strebt. Es erwacht aber in Form einer Vision: die Geister seiner drei toten Söhne steigen als Rachegötter vor ihm auf, versperren ihm den Weg und geben ihm den Todeskufs. Die sechzehn Strophen dieser Schilderung gehören zu dem Besten, was die neugriechische Litteratur in der Konzeption wie in der Form hervorgebracht hat. Ob der Stoff freilich nicht besser zur dramatischen als zur epischen Behandlung geeignet war, bleibe dahingestellt.

»Der Kreter«, von dem nur wenige Strophen erhalten sind und der sich in Form und Inhalt stark der Volkspoesie nähert, sollte im Gegensatz zu dieser tragischen eine echt romantische Dichtung werden, eine Verklärung der Tapferkeit,

der Vaterlandsliebe und der inbrünstigen Anbetung eines geliebten Weibes, letztere als Mittelpunkt.

Von den kleineren vollendeten Gedichten dieser Periode seien nur hervorgehoben die ganz von transzendentem Empfinden erfüllten von »Der Vergifteten« und »An eine Nonne«, jenes mit dem ergreifenden Bilde der unschuldigen, durch böse Verleumdungen in den Tod getriebenen Jungfrau, wie sie am jüngsten Tage sich vor Gott rechtfertigt; dieses als ein an Goethes »Faust« gemahnender Chorgesang der Engel, worin Schöpfungs- und Auferstehungsgedanke, Welt, Tod und Ewigkeit kunstvoll in Beziehung treten.

Die hier bereits sich ankündigende Gedankendichtung, die Verkörperung der reinen Idee in einem vollkommenen Menschen, sollte sich in der dritten Periode erfüllen. Leider sind auch die Hauptwerke dieser Periode nur in skizzenhaften Ansätzen erhalten. Sein umfassendster Plan, den der Dichter wohl dreifsig Jahre mit sich herumtrug, der in drei Entwürfen vorliegt, die das innere Wachsen des Stoffes aus einem lyrischen zu einem epischen und daraus zu einer Vereinigung beider, aus einem nationalen zu einem allgemein menschlichen zeigen, in der der ganze Mensch sich offenbaren sollte in seinen vielfachen Trieben, Gefühlen, Gesinnungen und Leidenschaften, in sinnlicher und in Mutterliebe, in Liebe zum Leben und zur Natur, zugleich die Überlegenheit des Geistes über alle äufseren Widerwärtigkeiten, — und zwar in seiner verschiedenen Form bei Mann und Weib, — dieser Plan sollte in den »Freien Belagerten«, ursprünglich auch »Mesolongi« benannt, Gestalt gewinnen. Bezeichnend ist auch, dafs er eine Frau darin den Sieg des stärksten Lebensgefühls über den mystischen Erkenntnisdrang erringen läfst: eine der Frauen in der belagerten Stadt bricht plötzlich in ein Gelächter aus, und als die übrigen Frauen ihre Verwunderung darüber aussprechen und nach dem Grunde ihrer unzeitigen Freude fragen, erwidert sie: »In diesem Augenblick erschien mir im Geiste die Versuchung und gelobte mir, die endlosen Geheimnisse der Schöpfung zu enthüllen, wenn ich einwilligte, diese Erde zu verlassen. Das tat die Versuchung, und da habe ich Rache an ihr genommen.«

Man sieht, das alte Thema der Volkspoesie — Natur und Mensch — ringt auch in dieses Dichters Seele nach geläuterter

Gestaltung, und noch einmal wollte er es für sich behandeln in dem ebenfalls nur bruchstückweise erhaltenen »Porphyras«, einem grofsherzigen, empfänglichen und nachdenklichen Jüngling, dessen Seele, »umarmt von den Schönheiten der Schöpfung, sich leicht aus so vielen sanften Fesseln löst, um sich dem wilden Ungetüm, dem Tod, entgegenzustellen, das ihn unfehlbar vernichten wird«. In diesem Gedicht wäre das echt griechische Empfinden des Dichters mit elementarer Gewalt hervorgebrochen, Volks- und Kunstdichtung hätten hier einen schönen Bund geschlossen.

Als Proben von Solomos' anschaulicher Naturmalerei in knappster Form seien zum Schlufs nur zwei kleine Epigramme angeführt. In dem einen malt er die Meeresstille:

Tiefe Stille! Keine Welle rollt ans öde Ufer her;
In des Festlands Armen schlummernd, traumversunken liegt das Meer.
(Lübke.)

Das andere ist eine Apotheose der im Kampfe gegen die Türken ausgerotteten Bevölkerung der kleinen Insel Psara bei Chios:

Auf Psaras finsterem Felsengestein,
Da wandelt die Göttin des Ruhmes allein,
An die Tapfren sie denkt, die dort fochten,
Und ein Kranz ihre Locken umfliefst,
Aus den spärlichen Gräsern geflochten,
Das dem öden Gefild noch entspriefst.

Solomos starb 1857 in Korfu, wo er seit 1828 lebte, wo aber, wie er selbst sagte, nicht sein Leben war. Seine Bedeutung für die griechische Litteratur beruht weniger in seinen Werken als in seinem Wirken. »Von den ersten Versuchen an,« so sagt sein bester Interpret, J. Polylas, »bis zu den letzten Bruchstücken in den »Freien Belagerten« hat Solomos als Individuum alle Stufen der Entwicklung durchlaufen, die eine junge Litteratur zurücklegen mufs, um von der Blüte bis zur Reife zu gelangen« [87]).

Die von Solomos ausgegangenen reichen Anregungen fanden zunächst nur in dem engeren Bereiche der Ionischen Inseln Widerhall, wenn sich auch hier keine eigentliche Schule um ihn bildete. Es war nur eine kleine Schar, die neben ihm und nach

ihm in seinem Sinne dichteten, ohne freilich seinem hohen Fluge folgen zu können. Gemeinsam ist ihnen allein ihre italienische Bildung, von der der Ästhetiker Palamas treffend sagt, daſs die nationale Poesie ihr das Schönste zu verdanken habe.

Von seinen Zeitgenossen stand ihm am nächsten und widmete ihm auch seine wenigen Gedichte der Kefallonier Julius Typaldos (1814—1883), ein durch die Volkspoesie geschultes, stark romantisch geartetes lyrisches Talent. Der Gegensatz von Leben und Tod, wie wir ihn in der Volkspoesie so oft und innig verkörpert fanden, bildet auch das Lieblingsthema seiner Dichtung. Der wehmütige Abschied von der Welt in dem »Sterbenden Alten«, das Zwiegespräch zwischen dem »Kinde und dem Tod«, das offenbar von den mittelalterlichen Disputationen inspiriert ist, die Symbolisierung des jähen Wechsels von Leben und Tod in den »Beiden Blumen« (Rose und Lilie), wo es zum Schluſs ähnlich wie in der »Erophile« heiſst, daſs die Freude hinieden stets die Schwester des Unglücks ist, dann die Gegenüberstellung der Macht des Lebens und des Todes in den »Beiden Engeln«, einer Art christianisierter Darstellung der Allmacht des Todes in der Welt, alle diese tiefempfundenen Stücke sind nur der individuelle Ausdruck der Stimmung, die dem Griechen so vertraut ist und aus der die Charoslieder erwachsen waren. Auch der patriotische Ton der Kleftenpoesie erklingt bei Typaldos in der »Verschwörung« und der »Verurteilung des Kleften« wohl zum erstenmal in der Kunstpoesie.

Alle diese Stoffe aber, auch die historischen, werden bei Typaldos alles Stofflichen entkleidet; sein »Rigas« steigt wie vergeistigt in der dünnen Luft seiner Dichtung empor; alle seine Gestalten rücken in eine mystische Mondscheinbeleuchtung, wie auch »mystisch« und »Mond« seine Lieblingsworte sind. Er hat die rotbäckige Volkspoesie mit einem bläulichen Schimmer der Romantik umwoben; er zeichnet keine scharf umrissenen Figuren, sondern »nimmt nur den Duft und den Schaum der Dinge«. Er flieht aus der Auſsenwelt in die Tiefen des Gefühls und des Gedankens: das Gefühl der leidenden Liebe und der sehnsüchtige Gedanke an die noch ungeborene, gestaltlose, ideale Liebe zu einem erträumten Weibe. Zu einer fast transzendenten Stimmung erscheint dieser Gedanke in dem »Geschöpf der Phan-

tasie« verklärt, noch vergeistigter und mystischer, wie eine himmlische Liebe neben der irdischen, in dem »Wunsch«: das schöne Mädchen weist die Werbung des Königssohnes zurück, wenn er sie nicht dahin führe, »wo niemals Ost und West erstrahlte, wo unerkannte Bäume und luftige Blumen stehen, wo mühelos unzählige Englein fliegen und das unbedeckte Himmelsgewölbe ihren Flug vernimmt«. Palamas vergleicht dieses Gedicht mit dem »betauten Rosenblatt«, auf das der Lenz »ein geheimes Paradieseslied« geschrieben, — ebenfalls ein Bild des Dichters. In dieser ätherischen Stimmung liegt übrigens nichts Gemachtes und Gekünsteltes; es ist die echte, wenn auch auf die Spitze getriebene griechische Sensibilität. Und wir werden unter den griechischen Lyrikern noch mehr als einen Lenau[87a]) finden. Wie sehr der Grieche sich in Typaldos' Liedern wiederfindet, beweist die Volkstümlichkeit vieler von ihnen.

Etwas weiter ab steht G. Tertzetis, schon darum, weil er einer der wenigen Dichter dieser Gruppe ist, die in das befreite Griechenland übersiedelten; er hat sich von seinem Heimatboden losgelöst, und das zeigt auch seine Poesie. Das Patriotische und Historische überwiegt bei ihm die subjektive Stimmung. Seine Gedichte sind ganz auf den Ton der Kleftenlieder gestimmt. Auch ist er in die damalige akademische Poesie von Athen hineingeraten, die er aber durch Übertragung antiker Stoffe auf den Stil der modernen Volkspoesie zu beleben und zu verjüngen wufste; so in dem gröfseren Gedicht von der »Hochzeit Alexanders des Grofsen«, wo besonders das Hochzeitslied manche volkspoetischen Anklänge enthält, z. B. in der Anrede des Eros, die auch in »Korinna und Pindar« wiederkehrt. In seinen kleineren Gedichten wiegt ein elegischer Ton vor, wie auch die Schönheiten der genannten gröfseren durchaus lyrisch sind.

Eine eigenartige Stellung nimmt der Korfiote Andreas Kalvos ein. Seine Dichtungen, meist patriotische Oden, in einem stark antikisierenden Ton gehalten, sind zwar weniger durch ihren Inhalt als durch ihre eigentümliche Sprach- und Versform bemerkenswert, erstere eine durchaus individuelle Mischung von Alt- und Neugriechisch darstellend und Zeugnis ablegend von dem exzentrischen Wesen des Dichters selbst; letztere eine in unermüdlicher Eintönigkeit wiederkehrende Form des antiken

Verses. Durch diese Manie, sowie durch die zu grofse Länge seiner Dichtungen hat er sich um seine ganze Wirkung gebracht, trotz seiner anschaulichen Bilder und seines kraftvollen Gefühls. Das Beste z. B. in seiner langen Ode auf Psara, in der die Erhebung dieser Insel geschildert wird, ist der dem Epigramm des Solomos nicht unähnliche Schlufs: »Auf der grofsen Ruine bringt, hoch aufgerichtet, die Freiheit zwei Kränze dar: einen von irdischen Blättern, den anderen von Sternen.« Spuren der Volkspoesie findet man bei diesem fern von der Heimat lebenden Dichter nicht.

Direkt von Solomos und Typaldos, zum Teil auch von Tertzetis abhängig ist der noch lebende Korfiote G. Markoras (geb. 1826). An Solomos erinnert er in seinem Hauptwerk, dem »Schwur«, einem episch-lyrischen Gedicht, das die Zerstörung eines Klosters auf Kreta bei dem Aufstande im Jahre 1866 zum Hintergrunde hat und das ein griechischer Kritiker als eine Verschmelzung des »Kreters« und der »Freien Belagerten« von Solomos bezeichnet. Doch fehlt ihm der schwere Gedankeninhalt, der diese erfüllen sollte. Wahrscheinlich hat sich der Dichter auch an das bekannte, bei sämtlichen Balkanvölkern verbreitete, unserer »Lenore« entsprechende Volkslied vom toten Bruder angelehnt[87a]); an dieses erinnert auch der Name der Heldin Eudokia, deren Geliebter Manthos im Kampfe gefallen ist, ihr gemäfs seinem Schwur im Gebete erscheint, seine letzten Augenblicke ihr erzählt und sie auffordert, sich mit ihm emporzuschwingen ins Paradies, worauf er ihre Seele als Blume in sein Haar steckt und davonschwebt. Etwas Ätherisches wie in dem Schlufs zieht sich auch durch dieses Gedicht; es ist reich an zarten Naturschilderungen und Seelenmalereien, rechtfertigt aber durch seine Handlung nicht den grofsen Umfang, wie es überhaupt als Ganzes zerfällt. Durch Tertzetzis antikisierende lyrisch-epische Dichtungen ist Markoras zur Behandlung eines ähnlichen Stoffes, des »Arion«, angeregt worden, der in vier Teilen die bekannte Sage behandelt, mit Verwertung des volkstümlichen Motives von Eros und Charos.

In seinen lyrischen Gedichten läfst Markoras mehr den Einflufs von Typaldos als von Solomos erkennen. Er hat nicht den divinatorischen, weitspähenden Blick, die erhabene Phantasie des letzteren, wohl aber die weiche, zarte Empfindung des

ersteren. Auch in seinen Liedern ist, wie er selbst empfindet, »nichts materiell, alles geistig und auserlesen, luftig, musikalisch«. Auch in ihnen herrscht eine gewisse Dämmerstimmung vor. Am glücklichsten ist der Dichter, wo er weniger hohe Gedanken als inniges, still beschauliches, oft grüblerisches Sichversenken in Stimmmungen der Natur oder des Menschen darstellt. In der »Klage einer Toten« malt er das sehnsüchtige Zurückverlangen der im Grabe Liegenden nach den Schönheiten der Natur und ihren Offenbarungen. In dem »Sterbenden Sulioten« versetzt er sich in die Seele des fern von der Heimat sterbenden Helden, dem der Kummer darüber, daſs er sie nicht mehr schauen kann, die Worte entpreſst: »O Christus! Mit was für Leid ich nun zum Hades gehe!« Die echt griechische Melancholie verleugnet sich auch bei diesem Dichter nicht; seine schönsten Lieder sind im Angesicht des Todes entstanden. Immerhin zeigt eine gewisse Einförmigkeit besonders in seiner letzten Sammlung, daſs die Ionischen Inseln nicht mehr der Brennpunkt eines geistigen Lebens sind, wie zu Solomos' Zeiten[88]).

Das gilt auch von dem jüngsten Ausläufer dieser Richtung, von dem Zantioten St. Martzokis, der seine Gedichte »Griechenland und Italien« gewidmet hat. Er gehört zu den wenigen lebenden griechischen Lyrikern, die mit Vorliebe das Sonett pflegen und noch das Andenken Dantes und Leopardis wach erhalten. Seine Gedankendichtung macht oft den Eindruck des Gesuchten; auch vermiſst man zuweilen die Einheitlichkeit der Gedanken; der Dichter fühlt sich als Monotheist und als Pantheist, aber es scheint ihm eine einheitliche Weltanschauung zu fehlen, wie seine drei innerlich nicht übereinstimmenden Sonette »An Christus« zeigen. Auch Homer wird in drei Gedichten besungen, die aber keinen befriedigenden, weil zu konventionellen Eindruck machen, und von denen zwei sich nur als Varianten erweisen. Der Dichter hat offenbar kein recht inneres Verhältnis zu den von ihm verherrlichten Gestalten. Glücklicher als mit seinen Griffen in die Geschichte erscheint er mit denen in die lebendige Natur, der er zuweilen phantasievolle und originelle Bilder abzugewinnen weiſs, wie in der »Morgendämmerung«, wo die nächtlich umherirrende Hekate den Zorn ihres Bruders Phöbus erregt, der feuerrot hervortaucht, um seiner Schwester Schande zu verbergen. Auch einzelne Land-

schaftsbilder sind ihm geglückt, wie die der Jahreszeiten. Als Ganzes betrachtet, fehlt es jedoch dem Werke dieses Dichters an innerer Harmonie und an dem lebendigen Nachwirken der grofsen Solomos'schen Traditionen.

Dafs die Ionischen Inseln, aufser etwa Korfu, auch zu dessen Zeit keinen modernen Kulturboden bildeten, dafs vielmehr der neue, vom Westen her eindringende Geist im Schofse der patriarchalisch dahinlebenden Bevölkerung heftigen Widerstand fand, dafür hat auch die Dialektlitteratur einige kulturgeschichtlich beachtenswerte Zeugnisse aufbewahrt. Zunächst in zwei dramatischen Sittenbildern von der Insel Zante: einer Satire »Chasis« (1795), worin der Verfasser Guzelis in Form einer Komödie das prahlsüchtige, aufgeblasene und selbstbetrügerische Maulheldentum des zantiotischen Spiefsbürgers geifselt, der, wenn es zum Handeln kommt, seine ganze moralische Erbärmlichkeit und Feigheit an den Tag legt. Das andere Sittendrama »Das Basilikum« (1829) von Matesis schildert den scharfen Gegensatz und den Kampf der alten patriarchalischen und der modernen Generation; jene ist verkörpert in dem ungebildeten, vorurteilsvollen und gewalttätigen Gräkovenetianer Ronkales, diese in seinem von modernen Ideen erfüllten, für Gerechtigkeit und Gleichheit schwärmenden Sohn Draganigo. Die Handlung ist unwesentlich und dient nur als Rahmen für die Darstellung der entgegengesetzten sozialen Ansichten bei den Alten und den Jungen. Die Tendenz liegt darin, dafs diesen der Sieg zufällt, indem der Alte durch List gezwungen wird, in die ihm verhafste Heirat seiner Tochter mit einem jungen Manne aus etwas weniger aristokratischem Blute einzuwilligen.

Der Stoff hätte sich vielleicht besser für eine Erzählung geeignet, und in dieser Erkenntnis scheint der ebenfalls in Zante und unter ganz ähnlichen Verhältnissen spielende, dieselbe Tendenz verfolgende Sittenroman »Margarita Stefa« von Greg. Xenopulos (1890) verfafst zu sein. Die geringe Handlung wird in der erzählenden Form immerhin erträglicher als in der dramatischen. An Matesis als Dramatiker hat erst neuerdings der leider frühverstorbene Jannis Kambissis (1872—1902) angeknüpft mit seinen die moderne Athener Gesellschaft schildernden, in der Technik an Ibsen und Hauptmann ge-

schulten satirischen Dramen »Die Farce des Lebens«, »Miss Anna Couxley«, »Die Kurden«.

Reichen Stoff zur lokalen Satire lieferten auch dem Dichter Andreas Laskaratos (1811 – 1901) die sozialen Zustände seiner Heimatinsel Kefallonia. In den »Mysterien von Kefallonia« hat der Dichter die Geistlichkeit, in »Lixuri« (1836) das schöppenstädtische Verhalten der Bevölkerung bei einem Hafenbau, in dem »Erwürger« (1839) allerlei Lächerlichkeiten der politischen Gesellschaft in mehr parodierendem als ernst satirischem Tone gegeifselt. Etwas weniger harmlos war dagegen seine religiöse Travestie »Jüngstes Gericht«, die dem Verfasser den Kirchenbann zuzog. Mehr in das Gebiet der komischen Erzählung und aus der eigentlich lokalen Sphäre heraus fallen die Schnurre »Warum man die Taler Taler nennt« und der in neugriechische Verhältnisse verpflanzte »Streit zwischen Thersites und Achilleus«. Alle diese Produkte sind zwar scharf und witzig, aber nichts weniger als poetisch. Ihr Wert liegt lediglich in der rückhaltlosen Offenherzigkeit, mit der sie die Schäden einer stagnierenden Gesellschaft der Lächerlichkeit preisgeben[89].

Unter den Ionischen Inseln, die so in die Litteratur eingetreten waren, vermifst man das freilich nur kleine Leukas (Santa Maura). Zwar hat dieses den nächst Solomos gröfsten Dichter des Landes geboren, wie aber diese Insel geographisch mehr zu dem gegenüberliegenden Festlande als zu dem Siebeninselreich gehört, ebenso hat die Dichtung von Aristoteles Valaoritis (1824—1879) eine wesentlich andere Farbe als die der eben charakterisierten Dichter. Wie die Insel im Mittelalter von Epirus aus besiedelt wurde, so stammt auch Valaoritis höchstwahrscheinlich aus einer epirotischen, von italienischer Mischung kaum berührten Familie, und so ist auch seine Poesie frei von italienischen Traditionen und Anregungen und voll von dem Geist, der die kraftvollen epirotischen Kleftenlieder beseelt. Sie verhält sich zu der Dichtung eines Solomos etwa wie die rauhe Berglandschaft von Akarnanien und Epirus zu der heiteren Bläue und der durchsichtigen Luft der Ionischen Inseln. Das männliche Element mischt sich in ihr mit dem weiblichen, das tatkräftige mit dem gefühlvollen.

Valaoritis steht ferner, um in der Kunstpoesie zu bleiben, zu Solomos in einem ähnlichen Verhältnis wie Sutzos zu Rangabé:

Solomos und Rangabé sind, wenn auch in verschiedenem Sinne, die Aristokraten der neugriechischen Litteratur, Valaoritis und Sutzos ihre Demokraten. Und wie wir mit Sutzos in eine andere Sphäre der klassizistischen Poesie eintraten, so mit Valaoritis in eine andere der nationalen.

Valaoritis ging zwar von Solomos und seiner Schule aus. Seinem Gedächtnis weihte er eins seiner Gedichte, die in Solomos' Todesjahre (1857) erschienen. Es waren gröſstenteils Lieder auf das Andenken Verstorbener, sei es von Helden des Befreiuungskampfes, der noch in seine erste Kindheit fiel, sei es von geliebten Freunden und Verwandten, wie die Totenode auf seine Tochter. Der Tod erregt ja die Phantasie des Griechen am mächtigsten, des geringsten wie des gröſsten; auch viele der besten Poesien von Solomos waren ja unter dem Eindruck des Todes entstanden; die Charoslieder und Totenklagen des Volkes finden in ihnen eine gleichsam vergeistigte Fortsetzung. Aber gleich hier wird der e r s t e Unterschied zwischen Solomos' und Valaoritis' Dichten klar: in der Totenode an dessen Tochter Maria herrscht nicht nur der Ton, sondern auch die Auffassung der Volkspoesie; nur die kalten Schauer des Todes wehen darin; kein lichter Strahl von oben fällt hinein, keine Jenseitsstimmung wird wach. Statt Engelsstimmen und Ewigkeitsworte, wie bei Solomos, hören und sehen wir hier die wilde Gestalt des Totengottes Charos, wie er mit einer Rose in der Hand davonreitet oder als ein Pflüger mit seinen schwarzen Rindern die Erde furcht, deren Furchen Gräber sind. Solche starken Konzessionen hat Solomos der Volkspoesie niemals gemacht. Gewiſs ist das Bild, wie es Valaoritis hier gibt, nicht rein volkspoetisch: das allegorische Motiv der Rose ist in diesem Zusammenhang eine Erfindung des Dichters, aber auch diese ist durchaus im S i n n e der Volkspoesie gedacht; er bleibt immer in ihrem Kreise, er modifiziert und veredelt sie wohl, aber er baut gleichsam mit ihrem Material das Postament, auf dem er fest und unbeweglich steht. Wohl ragt auch er hoch in die Luft, aber er schwingt sich nicht jubelnd und sinnend in sie hinein, er behält immer festen Boden unter seinen Füſsen, den Boden der geliebten Heimat, des Vaterlandes. So bleibt er auch in dem Stoffkreise des Volksliedes, des epischen, des Kleftenliedes: er ist der Dichter des Befreiungskampfes.

Und das ist das z w e i t e, was ihn von Solomos unterscheidet:

dieser benutzt die Stoffe der vaterländischen Geschichte, um eine Unterlage für den hohen Bau seines Geistes, seiner Phantasie zu gewinnen. In allen seinen Dichtungen sollte der nationale Funke glühen, aber zum Feuer wollte er ihn an sich selbst entfachen. Valaoritis dagegen nimmt die noch brennenden Scheite aus dem frischen Brande des Freiheitskampfes und baut daraus einen Opferaltar, auf dem er seine Dichtung dem Vaterlande als Dankopfer darbringt. Sie dient dazu, das Andenken an die grofsen Zeiten und ihre Taten wachzuhalten, indem er sie verherrlicht. Er unterwirft seine Poesie nicht dem Patriotismus, wie Sutzos, aber er vergeistigt und verfeinert sie auch nicht so wie Solomos, er sucht durch sie das Nationalgefühl zu stützen und zu stärken. Daher steht in seinen gröfseren Dichtungen, in der »Phrosyne«, im »Athanasis Diakos«, im »Photinos«, das stoffliche Interesse im Vordergrund; man kann sie auffassen als poetische Illustrationen zur Geschichte des Freiheitskampfes. Aus dem verschiedenen Zweck erklärt sich auch der verschiedene Ton in seinen Werken. »Die Verse von Solomos, Typaldos, Markoras,« so sagt der schon wiederholt genannte Ästhetiker Palamas, ». . . . . . erheben uns zum christlichen Paradiese oder flöfsen uns platonisches Heimweh ein nach überirdischen Welten, überlassen uns den Küssen der Träumereien und den Liebkosungen der Träume, schlagen an die Sinne wie Klageweisen eines Barden, wie Flötenmelodien. Dagegen klingen die Verse von Valaoritis an unser Ohr wie eine volltönende Militärmusik, in der die Trompeten überwiegen. . . . . Diese Dichtungen zeichnen sich nicht aus durch die Klarheit der Linien, sondern durch die Lebhaftigkeit der Farben. . . . . Gemindert an Symmetrie und Harmonie, ragen sie hervor durch Ausdruck und Bewegung.« Ergänzend tritt dieser Charakteristik die eines anderen feinsinnigen griechischen Kritikers zur Seite, E. Roïdis, wenn er die Schilderungen von Valaoritis nicht mit antiken Skulpturen noch mit Werken der Malerei vergleicht, sondern mit einer »schönen Landschaft, die in den Wassern eines zwar durchsichtigen, aber nur selten unbeweglichen Sees erzittert«.

Dieses unruhige Spiel einer bilderreichen, aber ausschweifenden und mafslosen Phantasie mit ihrer Fülle sich drängender Bilder läfst den Dichter als einen echten Schüler der französischen Romantik und ihres Hauptes, V. Hugo, erscheinen, als den

er sich selbst einem Freunde bekannt hat mit den Worten: »Ohne es zu wollen, nahm ich von Hugo die Manie der Antithesen und die Begierde, meine Phantasie mit verhängtem Zügel laufen zu lassen, wohin sie will.« Und das ist der dritte Punkt, in dem er sich von Solomos scheidet: während dieser durch das Studium der italienischen Klassiker und der Philosophie die dem Griechen eingeborene Romantik geläutert und abgeklärt hat, lenkt Valaoritis die neugriechische Litteratur wieder ganz in das Fahrwasser der Romantik hinein. Der Einfluſs Hugos bleibt jetzt bis in die jüngste Zeit maſsgebend. Es ist bezeichnend, daſs kein moderner griechischer Dichter theoretisch so stark die Romantik bekämpft hat und keiner ihr so sehr verfallen ist wie Valaoritis. Das zeigt am deutlichsten seine erste gröſsere Dichtung »Phrosyne«, ein Lieblingsthema der griechischen Dichter. Er wollte damit ein heroisches Epos liefern, »während er eigentlich nur . . . ein poetisches Mosaik aus heroischen Szenen, byronischen Paroxysmen, mystischen Apotheosen und melodramatischen Liebesgesprächen gegeben hat«. Die schönsten Stellen sind auch in diesem Werk die rein lyrischen, wie die folgende Naturschilderung zu Anfang des zweiten Gesanges:

Die Morgendämmrung schreitet leis von Pindos' Höhn daher,
Und ihrer Tritte jeglichen benetzt sie mit dem Tau.
Es schlummert regungslos der See, und an des Ufers Rand
Da hört man, wie ganz sanft und weich ein wenig Schaum sich rührt,
Des Kindleins stillem Atmen gleich, wenn es im Schlafe liegt.
Bisweilen huscht, vor Freuden toll, ein Lüftchen drüber hin,
Und mit dem keuschen Flügelpaar streift es den See entlang
Und treibt sein Spiel, läſst's wohl sich sein und raubt ihm einen Kuſs,
Doch der, gar schüchtern, wie er ist, runzelt darob die Stirn,
Wird mürrisch einen Augenblick und fort das Lüftchen flieht;
Da hebt und hebt sich leis empor, so leuchtend weiſs wie Schnee,
Der Nebel, der darüber hin des Abends sich ausdehnt.
Um seiner Schönheit tiefen Schein zu bergen, zu verhüll'n[90]).

Mit Solomos und Valaoritis ist die Entwicklung der nationalen Lyrik im Grunde genommen abgeschlossen: jener stellt das innerliche, dieser das äuſserliche nationale Ideal dar. Der weitere Entwicklungsgang besteht, ganz allgemein gesagt, in einem Kampf um diese beiden Ideale und der in ihnen verkörperten Dichter, wobei es nicht wunderbar ist, daſs zunächst

der der grofsen Masse zugänglichere Valaoritis als der erklärte »Nationaldichter« die Oberhand gewinnt über den ein feineres künstlerisches Empfinden voraussetzenden Solomos. An den ersteren knüpft denn auch die Generation der sechziger und siebziger Jahre an, und erst in den achtziger und neunziger Jahren beginnt eine kleine Schar junger Dichter die Kunstideale von Solomos wieder zur Geltung zu bringen. Zugleich mit dieser inneren vollzieht sich eine wichtige äufserliche Verschiebung: Athen tritt allmählich wieder in den Mittelpunkt der Produktion und der poetischen Bewegung. Zu Anfang der achtziger Jahre beginnt die volkstümliche Poesie in den geistig regen Kreisen der Hauptstadt Wurzel zu fassen und der bis dahin herrschenden akademischen Dichtung den Boden abzugraben, nachdem die beiden feindlichen Strömungen sich schon vorher berührt hatten, als erst Georgios Zalokostas, dann der temperamentvollere Achilles Paraschos es wagten, den Häuptern der akademischen Poeten den Fehdehandschuh hinzuwerfen. In beiden verkörpert sich der Kampf der volkstümlichen mit der akademischen Poesie.

Zalokostas (1805—1858) hätte wohl das Zeug gehabt, ein Valaoritis zu werden, wenn er nicht, im Banne der akademischen Dichtung der vierziger und fünfziger Jahre stehend, seine Dichtungen, um sie konkurrenzfähig zu machen, in einer dem nationalen Stoffe schnurstracks zuwiderlaufenden Sprache verfafst und sie dadurch zu einem frühen Tode verurteilt hätte. Der jähe Übergang von Italien, wo er seine Jugend zubrachte, nach Athen hat seiner Poesie nicht wohlgetan.' Von seinen gröfseren Dichtungen hat nur eine den Reiz des Volktümlichen auch in der Form bewahrt, die als Episode des Befreiungskampfes gedachte Liebesgeschichte zwischen »Photos und Phroso«, die ein schönes lyrisches Talent verrät. Doch wurde bezeichnenderweise gerade dieses Gedicht von dem akademischen Preisgericht mit seinem Papste Rangabé an der Spitze seiner »vulgären« Sprache wegen verworfen. So ist dieser begabte Dichter einer von völliger Verkennung des Wesens der Poesie zeugenden Institution fast ganz zum Opfer gefallen, und nur einige wenige, aber stark duftende Blüten seiner gemütvollen Lyrik haben sich vor der versengenden Sonne akademischer Kritik in den Schatten der Volkspoesie geflüchtet, wo sie noch

heute blühen, wie das kleine, volkstümlich gewordene Gedicht von der Hirtin, die das Liebeswerben des zehnjährigen Buben mit den Worten abwehrt, dafs er für Liebesleid noch zu jung sei.

Etwas kräftiger hat sich der freilich dreifsig Jahre jüngere Ach. Paraschos (1833—1895) der verschiedenen auf ihn einstürmenden poesiefeindlichen Zeitstimmungen erwehrt. Statt den früh überwundenen akademischen Versuchungen drohte er aber den um so gefährlicheren der Politik zu erliegen. Er hatte noch die volle Wirkung der Sutzos'schen Tendenzpoesie am eigenen Leibe erfahren, wurde in die dem Sturze König Ottos (1861) vorangehende revolutionäre Bewegung verwickelt, und geriet auch später wieder in das Fahrwasser der politischen Poesie, indem er jedes unbedeutende Ereignis mit endlosen Tiraden nach Art poetischer Kammerreden begleitete. Dennoch hat er sich eine lange Zeit hindurch in anerkennenswerter Weise von den hemmenden Einflüssen seiner Jugend, vor allem von der durch die beiden Sutzos inaugurierten falschen Romantik frei zu machen gewufst und die griechische Lyrik um einige echte und unvergängliche Blüten bereichert. Der wohltätige persönliche Umgang mit seinem älteren Freunde Valaoritis ist seinen besten Leistungen zu gute gekommen, sei es direkt durch dessen Vorbild, sei es indirekt durch die Wiederbelebung der Volkspoesie. Der epische Charakter fehlt freilich bei Paraschos völlig; das Andenken an die Heldenzeit der Erhebung war erloschen; statt Achilles- sah er nur Thersitesgestalten um sich. So wird er in seinen patriotischen Gedichten zum zornigen Strafprediger, wie in der flammenden »Ode an das Meer von Salamis«, das er erst mit einer gewaltigen Kirche vergleicht, dann mit einem Rosse, das seinen Reiter, einen neuen Themistokles, sucht:

Schon sucht er seinen Reiter, der Hengst, von Ruhm bekränzt,
Dem Meeresschaum als Mähne, als Auge Phosphor glänzt.
Zur Bahn gib ihm die Welten, zum Ziel der Freiheit Zeichen,
Den Nordwind ihm zum Sporn, dann wird das Dunkel weichen.

Ist dieses Bild ganz der Volkspoesie abgelauscht, so finden wir den Dichter auf der Höhe seines Könnens, wo er auch die Stimmung des Volksliedes zum Ausdruck bringt, wie in der melancholischen Mahnung, die Jugend zu geniefsen:

Liebe Jugend, du willst nicht verweilen,
Wie Rosenduft fliefst du im Wind,
Wie ein Kufs, der flücht'ge, enteilet,
Wie die Hoffnung dem Herzen zerrinnt!

Oder wie in der »Klage auf den Tod eines Mädchens« mit ihrer bitteren Gegenüberstellung der Leiden der Sterbenden und des Freudenlärmes der Strafse in dem Refrain:

Und draufsen hört Karnevalspauken man schlagen;
Ach, so ist die Welt: hier Jubeln, dort Klagen!

Zur vollen Harmonie ist indessen auch Paraschos' Dichten nicht gelangt: alle Schwächen seiner Zeit, das Schwanken zwischen fremden Vorbildern und heimatlicher Art, zwischen falschem Pathos und wahrer Empfindung, zwischen Tatenarmut und Wortreichtum, zwischen Politik und Poesie, — alles das macht ihn zum echten Interpreten einer politischen und künstlerischen Übergangszeit. Immerhin ist es sein grofses Verdienst, der in Form und Inhalt nationalen Poesie auch in dem akademischen Athen zum Siege verholfen und dieses zum Zentrum einer neuen Litteraturbewegung gemacht zu haben[91]).

Es beginnt nun, seit dem Beginn der achtziger Jahre, jene Periode der neugriechischen Litteratur, die man als die des Sturms und Drangs bezeichnen könnte. Kostis Palamas, der schon als Ästhetiker wiederholt genannt wurde, und der einer der eifrigsten Vorkämpfer dieser Bewegung wurde, hat dieses »Morgendämmern einer Seele«, wie er es nennt, selbst anziehend geschildert. Es vollzog sich zunächst in der Lyrik. Da war es der als scharfblickender und schonungsloser Kritiker bekannte Em. Roïdis, der 1878 in einem litterarischen Streite mit dem in ästhetischen Dingen völlig rückständigen, aber darum einflufsreichen Ang. Vlachos die Parole ausgab: »Villaras und Christopulos, Volkslieder und Solomos, Valaoritis und Paraschos und weiter nichts . . .«[91a]) Was diese radikale Forderung damals in Athen bedeutete, wie es mit ihrer Erfüllung aussah, das hat Palamas aus seinen persönlichen Erinnerungen nur allzu wahr beschrieben: »Es war die unseligste und leerste Zeit für die Muse. Solomos war ein blofser Name; er wurde weder gelesen noch verstanden; . . . Kalvos unerträglich. Jul. Typaldos ein

banausischer Verseschmied, unwürdig, gelesen zu werden. Markoras? — ‚Wir kennen den Menschen nicht.‘ . . . Tertzetis ein ‚Vulgarist‘. . . . Nun, und Valaoritis? — Ein Sänger der Kleften. . . . Seine Sprache ist nichts für die veredelten, kultivierten und komplizierten Gefühle und Gedanken der attischen Schule. . . . Und gleichwohl gab man zu, daſs er ein Dichter war, ohne recht zu wissen warum, aus Gewohnheit und Mode.«

Und was hatte diese »attische Schule« dafür einzusetzen? — »Fast alle sahen zu, wie sie, teils treuer, teils ungeschickter, ein wenig Paraschos,*) ein wenig Paparigopulos und ein wenig Vasiliadis kopieren konnten. Die scholastische Sprache war Alleinherrscherin in Poesie und Prosa.« Palamas erzählt dann weiter, was für einen Eindruck auf ihn eine kleine Gedichtsammlung eines gewissen Papadiamandopulos machte, der jetzt als Jean Moréas ein bekannter französischer Lyriker geworden ist, wie ein Freund, ein Bewunderer von Vlachos, sich zugleich an einer französischen Übersetzung Goethescher Gedichte entzückte, während noch keiner von ihnen wuſste, daſs sie zu dem Studium der Volksliedersammlungen zurückkehren müſsten, um die entflohene Poesie wieder einzufangen, wie dann ein, zwei neue Zeitschriften auftauchten, die seine und des Freundes Erstlinge aufnahmen, in denen sie, ermutigt durch das Goethesche Wort, daſs es nichts gäbe, das ohne Poesie wäre, und es nur beim Dichter liege, es zu finden, mit Feuereifer nach neuen Stoffgebieten für die Poesie suchten, wie sie sich immer mehr der Natur und dem Leben zuwandten, und wie sie dann, von der Routine glücklich befreit, ihren Weg fanden. Und das alles geschah nicht etwa zur Zeit des Kampfes zwischen Gottsched und den Schweizern, so sehr es auch daran erinnert, sondern vor 24 Jahren.

Und von diesen mutigen Jünglingen stammten zwei wirklich aus einer Landschaft, die sich zu dem modernen Athen verhielt wie die Schweiz zum dem Gottschedschen, rationalistischen Leipzig: Drossinis und Palamas (beide geboren 1859), die Pfadpfinder und Wegweiser zur Natur, stammen beide

*) D. h. aus seiner pseudoromantischen, nicht aus seiner volkstümlichen Periode!

aus dem romantischen Berglande Rumeliens, in dessen frischer Luft sie aufgewachsen waren, und die sie nun mit hinübernahmen in das — im doppelten Sinne — schwüle und staubige Athen.

G. Drossinis' zwei erste Gedichtsammlungen (»Spinneweben«, 1880; »Stalaktiten«, 1881) zeigen noch eine starke Abhängigkeit von der französischen Lyrik, von Hugo, Coppée und Prudhom und enthalten nicht viel Originelles. Dagegen hat er in den »Idyllen« (1885) einen glücklichen Griff in den reichen Sagenschatz des Volkes getan und dessen Gestalten, die Nereiden, Gorgonen und andere Phantasiewesen, in seine anspruchslosen, aber anmutigen und gefälligen Verse gezwungen. Auch sonst hat er den idyllischen Charakter der griechischen Volksnatur hier treu zum Ausdruck gebracht. Leider fehlt es seiner Lyrik an einer inneren folgerechten Entwicklung; sie gleicht einem verheifsungsvollen Frühling, auf den kein Sommer gefolgt ist. Nachdem Drossinis in Deutschland studiert hat (1887), hat er nichts mehr produziert, es sei denn hie und da einige Proben in Zeitschriften[92]).

Während er aber ganz am Heimatboden haften geblieben ist, ja nur so weit Dichter war, als ihm dieser Nahrung bot, diente K. Palamas seine heimatliche Umgebung nur als Ausgangspunkt für eine tiefere, symbolische Deutung der Dinge. Die Natur wird ihm zum Resonanzboden für seine Gedanken und Gefühle. Zwar in seiner ersten Sammlung, »Lieder meiner Heimat« (1886), wurzelt er noch ganz im heimischen Volkstum. Er zeichnet teils kleine idyllische Stimmungsbilder, die häufig in ein Liebeslied ausklingen, wie in den »Seeliedern«, teils greift er in gröfseren Dichtungen, wie in dem »Mädchen von Lemnos«, »Der Grofsmutter Jugend« etc., in des Vaterlandes Heldenzeit oder schöpft, wie Drossinis, aus dem Schatze von Glaube und Brauch, den er zwar mit mehr Verinnerlichung als jener, wenn auch nicht immer mit der nötigen Knappheit der Form bearbeitet. Am glücklichsten ist der Dichter da, wo er Stimmungen des Herzens und des Lebens zum Ausdruck bringen kann. also in der subjektiven, der Gefühlslyrik. Die unter jenem Titel vereinigten Lieder gehören zu den besten und — frühesten; Form und Inhalt gehen hier ganz ineinander auf. Objektive Naturbilder gelingen Palamas nur selten, wie in dem prächtigen »Dorf«.

Dagegen macht sich in einigen Stücken dieser Sammlung schon deutlich die Gedankendichtung bemerkbar (»Die Olive«, »Vor dem Gekreuzigten)«. Es ist bezeichnend, dafs eins der wenigen Gedichte der ersten Sammlung, die aus volkspoetischer Inspiration erwachsen sind, das Lied von der »Heliogennete«, dem Sonnenkinde, den Dichter neuerdings zu einer seiner symbolisch-philosophischen Schöpfungen begeistert hat. Diese Hinwendung zur Gedankendichtung hat sich offenbar unter dem Einflufs von Solomos vollzogen, dessen Werk er in einem Gedicht darstellt als einen unentschieden gebliebenen Kampf zwischen der göttlichen Idee und der ruhelosen Phantasie. Einem Solomosschen Verse hat er auch den bezeichnenden Titel zu seiner zweiten Sammlung, »Den Augen meiner Seele« (1892), entlehnt. Trotz unverkennbarer formeller Fortschritte will uns jedoch diese symbolische Poesie nicht als ein innerer Fortschritt erscheinen: das Plastische wie das Koloristische verschwimmt zu sehr unter einem Schwall von wortreichen Reflexionen, auch da, wo ein konkretes Motiv zu Grunde liegt, wie in den durch die Skulpturen des Kerameikos hervorgerufenen »Alten Göttern«. Fällt der Dichter hier auch nicht, wie zu befürchten wäre, dem Archäologen zum Opfer, so doch, wie auch in dem allegorischen »Hymnus an Athene«, dem philosophierenden Redner. Es ist zu bedauern, dafs auch Palamas dem Einflufs der neueren französischen Lyrik von Hugo bis zu den Parnassiens sich nicht hat entziehen können. Und wie verhängnisvoll ist gerade für die Griechen V. Hugos rhetorisches Pathos! Dafs ein echter Dichter in Palamas steckt, hat er beim Tode eines geliebten Kindes bewiesen, der ihm (1898) einen kleinen Zyklus ergreifender Grablieder aus dem verwundeten Herzen quellen liefs. Die offenbar unbewufste Anlehnung an volkspoetische Auffassung und Motive gibt dem Dichter hoffentlich einen Fingerzeig für die zukünftige Richtung seiner Poesie. Sie bedarf in der Pariser Atmosphäre Athens dringend eines verjüngenden Bades, einer Einkehr bei der Natur. Palamas hat sich übrigens vermöge seiner starken Neigung zur Reflexion auch als ein äufserst feinsinniger Litteraturkritiker und Ästhetiker erwiesen in einem Grade, dafs er vielleicht als solcher eine höhere Bedeutung gewinnen wird denn als Lyriker, wie ja einige seiner Urteile auch dieser Darstellung zu gute gekommen sind[92a]).

Die gesunde Wirkung der Natur hat sich an der ebenfalls meist als Gedankenlyrik auftretenden kräftigeren und farbenfrischeren Poesie des durch gründliche deutsche Bildung gegangenen »Faust«- und »Laokoon«-Übersetzers Ar. Provelengios (Privilegius) bewährt, die ihren Ursprung in der Seeluft der Kykladen nicht verleugnet. Über sie habe ich mich an anderer Stelle ausgesprochen[93]), weshalb hier nur auf sie hingedeutet werden kann.

Der im Hinblick auf ihre Vorbilder augenblicklich überhaupt stark fluktuierende Zustand der modernen griechischen Lyrik zeigt sich auch an den jüngsten Talenten, die sich an Palamas, und zwar mehr an den Kritiker als an den Dichter, mehr in der Theorie als in der Praxis, angeschlossen haben oder doch von ihm ausgegangen sind. Es sind dies eine Reihe in Athen lebender, aber meistens nicht aus Athen stammender Litteraten, die sich unter Palamas' Führung ein Jahr lang um das junglitterarische Organ »Techne« (1898—1899) geschart hatten[93a]). Über sie, deren Begabtester, Selbständigster und Jüngster L. Porphyras ist, wurde unter Beifügung von Übersetzungsproben ebenfalls in einem besonderen Aufsatz kurz berichtet[94]). Hier sei nur noch bemerkt, daſs, von anderen mitwirkenden Einflüssen abgesehen, alle ihr gemeinsames Ideal in Solomos verehren und damit, wenn sie ihm treu bleiben, der griechischen Lyrik eine hoffnungsvolle Zukunft eröffnen.

Es ist bezeichnend, daſs Drossinis und Palamas mit unter den ersten erscheinen, die einer volkstümlichen Erzählungskunst in Griechenland die Wege gewiesen haben. Historische Novellen und Romane hatten schon Al. Rangabé, Em. Roïdis, St. Xenos, D. Vikelas u. a. geliefert[94a]). Sie behandeln aber teils eine ferne eigene, teils eine fremde Vergangenheit; sie bringen uns nicht das Volk in seinem Denken und Empfinden, nicht die griechische Natur in ihrer Mannigfaltigkeit näher; kurz, sie haben keinen Erdgeruch, keine Lokalfarbe. Eine Ausnahme macht in älterer Zeit nur der die unfertigen sozialen Zustände in Stadt und Land schildernde Roman des Juristen Kalligas »Thanos Vlekas.« Daſs er so vereinzelt geblieben ist, hat wohl seinen Grund in der Armut der griechischen Gesellschaft an eigenem Leben und Streben, an der Inhaltlosigkeit der höheren, der geistigen Gebundenheit der niederen Stände. Innere Konflikte gab es hier nicht, der Einzelne muſste der Tradition folgen, und nur wo es,

wie in neuerer Zeit, mit dem stärkeren Eindringen europäischer Auffassung in das patriarchalische Treiben, möglich wurde, dafs zwischen neuer und alter Anschauung ein Zusammenstofs erfolgte, der die ängstlich gehütete Heiligkeit der Familienbande verletzte, nur da fand der künstlerische Darstellungstrieb einige Gelegenheit zur Betätigung wie in dem schon genannten, die kleinbürgerlichen Kreise von Zante schildernden Sittenroman »Margarita Stefa« von G. Xenopulos.

Sind es also in erster Linie soziale Gründe, die das Aufkommen einer modernen Roman- und Novellenlitteratur in unserem Sinne verhindert haben, so hat es andrerseits sprachliche Ursachen, dafs es erst so spät wenigstens zu einer das bunte innere und äufsere Leben des griechischen Land- und Seevolkes darstellenden Litteratur gekommen ist. Es ist wieder die auf einer ungesunden Abneigung gegen alles Volkstümliche beruhende Gleichgültigkeit gegen die Schaffung einer allgemein verständlichen, auch künstlerischen Zwecken dienenden Prosa, die hier im Wege stand. Wollte man das Volk und das Land, seine Sitten und seine Tracht schildern, so mufste man natürlich auch zu seiner Sprache Zuflucht nehmen, und davor fürchtete man sich, weil dabei so mancherlei Italienisch und Türkisch, auch mancher finstere Aberglaube und mancher Rest von Atavismus an den Tag gekommen wäre. Das wäre natürlich den herrschenden Puristen und Chauvinisten ein Dorn im Auge gewesen, und so sah man es lieber, wenn das Lesebedürfnis des Publikums durch französische Schundromane gedeckt wurde, wenn sie nur in ein halbwegs anständiges griechisches Gewand sich hüllten. Die Sittlichkeit durfte man getrost verletzen, wenn nur der heilige Sprachkanon nicht angetastet wurde.

Da tauchten nun einige Querköpfe auf, die erkannten, welch ein poetischer Schatz auch in dem alltäglichen Leben des Volkes schlummerte, und die den Mut hatten, dem Volke zu geben, was des Volkes war. Drossinis hat wiederum das Verdienst, seiner Litteratur zuerst volkstümliche, freilich stark romantisch-idyllisch gefärbte, noch nicht realistisch-lebenswahre Erzählungen geschenkt zu haben in seiner »Amaryllis« [95]), mehr noch in seinem »Liebeskraut«.

Diese waren aber nur halb volkstümlich, weil noch in einer konventionellen Sprache geschrieben. Es war noch die Zeit, wo

man an den sprachlichen Schranken noch nicht zu rütteln, die Volkssprache selbst auf ihrem eigensten Gebiete nicht in ihre Rechte einzusetzen wagte. Vielleicht wäre das noch heute nicht geschehen, wenn nicht im Jahre 1888 ein in Paris lebender Grieche das Signal zum Sturm gegen die leblose, aus altgriechischen, byzantinischen und neugriechischen Elementen sinnlos zusammengesetzte Zeitungs- und Büchersprache gegeben hätte durch ein in unverfälschter, sogar etwas lokal gefärbter Volkssprache verfaſstes Buch, eine mit populären sprachwissenschaftlichen Belehrungen durchsetzte Reisebeschreibung des Philologen Jean Psichari(s). Mit diesem geistreich geschriebenen Buche, das den Griechen in humoristisch-satirischer Weise die Verkehrtheit ihrer Auffassung von der Sprache klarmachen sollte, war die leidige Sprachfrage abermals, wie vor bald hundert Jahren, auf die Tagesordnung gesetzt. Hatte jener erste Ruck wenigstens die stillschweigende Anerkennung der Volkssprache in der lyrischen Poesie zur Folge gehabt, so sollte mit diesem zweiten ihr Eindringen in die belletristische Prosa erreicht werden, und es wird noch eines dritten, starken Ruckes bedürfen, um ihr auch die Hochburg der scholastischen Sprache, die Wissenschaft, auszuliefern. Erst dann wird die Nationalisierung der neugriechischen Sprache vollständig sein.

Psicharis Buch hat nun trotz des Sturms der Entrüstung, den es in der breiten Masse der »gebildeten« Griechen entfesselte, befreiend und offenbarend gewirkt. Der beste Beweis dafür ist, daſs es nun plötzlich, wie der erste Herbstregen nach der langen Sommerdürre des Südens einen Flor von Blüten, eine bunte Schar von unbefangenen, lustig fabulierenden und herzhaft die blühende Gegenwart erfassenden Volkserzählern hervorlockte, die das Volk bei ihren Leiden und Freuden belauschten und in liebevollen Schilderungen den blasierten Litteraten in Athen zeigten, was für einen Schatz sie so lange mit Füſsen getreten hatten. Denn diese volkstümlichen Schriftsteller waren ja alle selbst Kinder aus dem Volke, aus der Provinz, und ein jeder schilderte das Leben und die Landschaft seiner Heimat: Eftaliotis, Papadiamandis, Moraïtidis und Axiotis das ländliche Kleinleben der Kykladen, Drossinis, Palamas, Hatzopulos und Epachtitis Land und Leute Mittelgriechenlands, Christovassilis und Kristallis die Welt der epirotischen Hirten, Karkawitzas die Bauern und

Bäuerinnen des Peloponnes. Es ist also eine durchaus provinzielle Erzählungslitteratur, die Bauernnovelle, die jetzt aufblüht; sie zeichnet provinzielle Menschen und Dinge, teils noch von einem leichten Schimmer von Romantik umflossen, wie Björnsons Dorfgeschichten, teils in dem vollen Realismus des Südens, wie die italienischen Bauernerzählungen eines Verga, Di Giacomo und Fucini. Die meisten sind freilich mehr Schilderer als Erzähler, wie Eftaliotis, Hatzopulos, Christovassilis, Kristallis; sie geben gleichsam Momentbilder, Episoden, Skizzen; sie haften am Äuſseren, Stofflichen. Das psychologische Interesse tritt bei Papadiamandis und Epachtitis, besonders bei Palamas stärker hervor; dieser hat in seinem »Tod eines Palikaren« ein lebendiges, farbenreiches Bild von dem Charakter und dem Schicksal des untergehenden griechischen Bauernhelden poetisch und doch greifbar verkörpert und darin den romantischen Erzählungen seines Landsmannes Drossinis die erste realistische Novelle der modernen griechischen Litteratur an die Seite gestellt[96]).

Den Ansatz zu einer das gesamte Volkstum umfassenden nationalen Erzählungskunst hat Andreas Karkawitzas gemacht; er hat sich nicht nur von der romantischen und patriotischen, unter dem Einfluſs von Drossinis und Vikelas stehenden Art zu einer realistischen, hier und da sogar naturalistischen und subjektiven Auffassung und Darstellung durchgerungen, sondern auch die Totalität des griechischen Wesens zu umspannen gesucht, indem er den Bauerntypen seiner ersten die Seemannstypen seiner späteren Zeit gegenüberstellte. Er ist auch der psychologischste seiner Gattung. In einem einheitlichen Kunstwerk hat er diese Totalität freilich noch nicht zur Anschauung gebracht[97]). Erst ein solches aber könnte die Bezeichnung einer nationalen Erzählung oder gar eines Romanes rechtfertigen, der sich aber erst dann schaffen lieſse, wenn es gelänge, die inneren Eigenschaften dieser provinziellen Erzählergruppe zu verschmelzen mit den äuſseren, technischen einer dritten, die man als internationale bezeichnen könnte. Zu ihr gehören einige, teils im Ausland lebende, teils von ihm, namentlich von Frankreich und Italien, beeinfluſste Erzähler. Zu den ersteren zählt vor allem der als Sprachreformer genannte J. Psichari in Paris, der in seiner Novelle »Eifersucht« den

neufranzösischen Symbolismus auf die Spitze getrieben hat, zu den letzteren P. Nirwanas (Apostolidis), N. Episkopopulos und Theotokis, jene beiden stark unter dem Annunzioschen Impressionismus stehend, der dritte in einem gröſseren Roman »Leidenschaft« als ein Apostel des Schopenhauerschen Pessimismus auftretend [98]). Mit den litterarischen Tendenzen dieser kleinen Gruppe brauchte das griechische Volk freilich nicht beglückt zu werden; sie gehen über sein Kulturniveau hinaus. Wohl aber wäre es wünschenswert, wenn die gröſsere Sorgfalt, die diese durch romanische Schulung gegangenen Novellisten auf die Pflege der Form verwenden, auch auf die in dieser Hinsicht noch nicht auf der Höhe stehende lokale Erzählungslitteratur überginge. Der reiche künstlerische Rohstoff dieser bedarf noch einer formellen Veredelung durch jene. So ergänzt auch auf dem Gebiete der Erzählung wie der Lyrik der ästhetisch mehr entwickelte Westen, speziell wieder die occidentalisch-orientalische Kulturscheide der Ionischen Inseln, den urwüchsigeren, aber ungeschlachteren Osten. Jener gibt die Form, dieser den Inhalt.

Diese kulturgeschichtlich und für eine gedeihliche geistige Zukunft der griechischen Nation höchst wichtige Lehre von der Notwendigkeit einer harmonischen Mischung aller ihrer mannigfachen Elemente und Kräfte, wie sie in der Volkspoesie und in der auf dieser sich aufbauenden Kunstpoesie liegen, mit dem formgebenden Prinzip künstlerischer Gestaltungskraft des Occidents — diese Lehre hat sich uns aus unserer freilich nur ganz summarischen Betrachtung des Entwicklungsganges der griechischen Litteratur in den letzten 600 Jahren mit unfehlbarer Gewiſsheit ergeben. Das Ziel dieser ganzen Entwicklung muſs, wenn das griechische Volk es wieder zu einem seines Namens würdigen Geistesleben bringen will, die Befreiung von allem sein, was mit dem Namen Byzanz verknüpft ist, im sprachlichen, künstlerischen und staatlichen Leben, oder, positiv ausgedrückt, die Wiederherstellung einer der antiken Kultur allein ebenbürtigen und zugleich eines modernen Volkes allein würdigen Einheitlichkeit und Selbständigkeit der Kultur, wie sie wiederum nur denkbar ist auf Grund des so reich entwickelten Volkstums und seiner reinsten Spiegelung in der Volkspoesie. Eine volkstümliche

Bäuerinnen des Peloponnes. Es ist also eine durchaus provinzielle Erzählungslitteratur, die Bauernnovelle, die jetzt aufblüht; sie zeichnet provinzielle Menschen und Dinge, teils noch von einem leichten Schimmer von Romantik umflossen, wie Björnsons Dorfgeschichten, teils in dem vollen Realismus des Südens, wie die italienischen Bauernerzählungen eines Verga, Di Giacomo und Fucini. Die meisten sind freilich mehr Schilderer als Erzähler, wie Eftaliotis, Hatzopulos, Christovassilis, Kristallis; sie geben gleichsam Momentbilder, Episoden, Skizzen; sie haften am Äufseren, Stofflichen. Das psychologische Interesse tritt bei Papadiamandis und Epachtitis, besonders bei Palamas stärker hervor; dieser hat in seinem »Tod eines Palikaren« ein lebendiges, farbenreiches Bild von dem Charakter und dem Schicksal des untergehenden griechischen Bauernhelden poetisch und doch greifbar verkörpert und darin den romantischen Erzählungen seines Landsmannes Drossinis die erste realistische Novelle der modernen griechischen Litteratur an die Seite gestellt[96]).

Den Ansatz zu einer das gesamte Volkstum umfassenden nationalen Erzählungskunst hat Andreas Karkawitzas gemacht; er hat sich nicht nur von der romantischen und patriotischen, unter dem Einflufs von Drossinis und Vikelas stehenden Art zu einer realistischen, hier und da sogar naturalistischen und subjektiven Auffassung und Darstellung durchgerungen, sondern auch die Totalität des griechischen Wesens zu umspannen gesucht, indem er den Bauerntypen seiner ersten die Seemannstypen seiner späteren Zeit gegenüberstellte. Er ist auch der psychologischste seiner Gattung. In einem einheitlichen Kunstwerk hat er diese Totalität freilich noch nicht zur Anschauung gebracht[97]). Erst ein solches aber könnte die Bezeichnung einer nationalen Erzählung oder gar eines Romanes rechtfertigen, der sich aber erst dann schaffen liefse, wenn es gelänge, die inneren Eigenschaften dieser provinziellen Erzählergruppe zu verschmelzen mit den äufseren, technischen einer dritten, die man als internationale bezeichnen könnte. Zu ihr gehören einige, teils im Ausland lebende, teils von ihm, namentlich von Frankreich und Italien, beeinflufste Erzähler. Zu den ersteren zählt vor allem der als Sprachreformer genannte J. Psichari in Paris, der in seiner Novelle »Eifersucht« den

neufranzösischen Symbolismus auf die Spitze getrieben hat, zu den letzteren P. Nirwanas (Apostolidis), N. Episkopopulos und Theotokis, jene beiden stark unter dem Annunzioschen Impressionismus stehend, der dritte in einem gröfseren Roman »Leidenschaft« als ein Apostel des Schopenhauerschen Pessimismus auftretend[98]). Mit den litterarischen Tendenzen dieser kleinen Gruppe brauchte das griechische Volk freilich nicht beglückt zu werden; sie gehen über sein Kulturniveau hinaus. Wohl aber wäre es wünschenswert, wenn die gröfsere Sorgfalt, die diese durch romanische Schulung gegangenen Novellisten auf die Pflege der Form verwenden, auch auf die in dieser Hinsicht noch nicht auf der Höhe stehende lokale Erzählungslitteratur überginge. Der reiche künstlerische Rohstoff dieser bedarf noch einer formellen Veredelung durch jene. So ergänzt auch auf dem Gebiete der Erzählung wie der Lyrik der ästhetisch mehr entwickelte Westen, speziell wieder die occidentalisch-orientalische Kulturscheide der Ionischen Inseln, den urwüchsigeren, aber ungeschlachteren Osten. Jener gibt die Form, dieser den Inhalt.

Diese kulturgeschichtlich und für eine gedeihliche geistige Zukunft der griechischen Nation höchst wichtige Lehre von der Notwendigkeit einer harmonischen Mischung aller ihrer mannigfachen Elemente und Kräfte, wie sie in der Volkspoesie und in der auf dieser sich aufbauenden Kunstpoesie liegen, mit dem formgebenden Prinzip künstlerischer Gestaltungskraft des Occidents — diese Lehre hat sich uns aus unserer freilich nur ganz summarischen Betrachtung des Entwicklungsganges der griechischen Litteratur in den letzten 600 Jahren mit unfehlbarer Gewifsheit ergeben. Das Ziel dieser ganzen Entwicklung mufs, wenn das griechische Volk es wieder zu einem seines Namens würdigen Geistesleben bringen will, die Befreiung von allem sein, was mit dem Namen Byzanz verknüpft ist, im sprachlichen, künstlerischen und staatlichen Leben, oder, positiv ausgedrückt, die Wiederherstellung einer der antiken Kultur allein ebenbürtigen und zugleich eines modernen Volkes allein würdigen Einheitlichkeit und Selbständigkeit der Kultur, wie sie wiederum nur denkbar ist auf Grund des so reich entwickelten Volkstums und seiner reinsten Spiegelung in der Volkspoesie. Eine volkstümliche

Bäuerinnen des Peloponnes. Es ist also eine durchaus provinzielle Erzählungslitteratur, die Bauernnovelle, die jetzt aufblüht; sie zeichnet provinzielle Menschen und Dinge, teils noch von einem leichten Schimmer von Romantik umflossen, wie Björnsons Dorfgeschichten, teils in dem vollen Realismus des Südens, wie die italienischen Bauernerzählungen eines Verga, Di Giacomo und Fucini. Die meisten sind freilich mehr Schilderer als Erzähler, wie Eftaliotis, Hatzopulos, Christovassilis, Kristallis; sie geben gleichsam Momentbilder, Episoden, Skizzen; sie haften am Äufseren, Stofflichen. Das psychologische Interesse tritt bei Papadiamandis und Epachtitis, besonders bei Palamas stärker hervor; dieser hat in seinem »Tod eines Palikaren« ein lebendiges, farbenreiches Bild von dem Charakter und dem Schicksal des untergehenden griechischen Bauernhelden poetisch und doch greifbar verkörpert und darin den romantischen Erzählungen seines Landsmannes Drossinis die erste realistische Novelle der modernen griechischen Litteratur an die Seite gestellt[96]).

Den Ansatz zu einer das gesamte Volkstum umfassenden nationalen Erzählungskunst hat Andreas Karkawitzas gemacht; er hat sich nicht nur von der romantischen und patriotischen, unter dem Einflufs von Drossinis und Vikelas stehenden Art zu einer realistischen, hier und da sogar naturalistischen und subjektiven Auffassung und Darstellung durchgerungen, sondern auch die Totalität des griechischen Wesens zu umspannen gesucht, indem er den Bauerntypen seiner ersten die Seemannstypen seiner späteren Zeit gegenüberstellte. Er ist auch der psychologischste seiner Gattung. In einem einheitlichen Kunstwerk hat er diese Totalität freilich noch nicht zur Anschauung gebracht[97]). Erst ein solches aber könnte die Bezeichnung einer nationalen Erzählung oder gar eines Romanes rechtfertigen, der sich aber erst dann schaffen liefse, wenn es gelänge, die inneren Eigenschaften dieser provinziellen Erzählergruppe zu verschmelzen mit den äufseren, technischen einer dritten, die man als internationale bezeichnen könnte. Zu ihr gehören einige, teils im Ausland lebende, teils von ihm, namentlich von Frankreich und Italien, beeinflufste Erzähler. Zu den ersteren zählt vor allem der als Sprachreformer genannte J. Psichari in Paris, der in seiner Novelle »Eifersucht« den

neufranzösischen Symbolismus auf die Spitze getrieben hat, zu den letzteren P. Nirwanas (Apostolidis), N. Episkopopulos und Theotokis, jene beiden stark unter dem Annunzioschen Impressionismus stehend, der dritte in einem gröfseren Roman »Leidenschaft« als ein Apostel des Schopenhauerschen Pessimismus auftretend [98]). Mit den litterarischen Tendenzen dieser kleinen Gruppe brauchte das griechische Volk freilich nicht beglückt zu werden; sie gehen über sein Kulturniveau hinaus. Wohl aber wäre es wünschenswert, wenn die gröfsere Sorgfalt, die diese durch romanische Schulung gegangenen Novellisten auf die Pflege der Form verwenden, auch auf die in dieser Hinsicht noch nicht auf der Höhe stehende lokale Erzählungslitteratur überginge. Der reiche künstlerische Rohstoff dieser bedarf noch einer formellen Veredelung durch jene. So ergänzt auch auf dem Gebiete der Erzählung wie der Lyrik der ästhetisch mehr entwickelte Westen, speziell wieder die occidentalisch-orientalische Kulturscheide der Ionischen Inseln, den urwüchsigeren, aber ungeschlachteren Osten. Jener gibt die Form, dieser den Inhalt.

Diese kulturgeschichtlich und für eine gedeihliche geistige Zukunft der griechischen Nation höchst wichtige Lehre von der Notwendigkeit einer harmonischen Mischung aller ihrer mannigfachen Elemente und Kräfte, wie sie in der Volkspoesie und in der auf dieser sich aufbauenden Kunstpoesie liegen, mit dem formgebenden Prinzip künstlerischer Gestaltungskraft des Occidents — diese Lehre hat sich uns aus unserer freilich nur ganz summarischen Betrachtung des Entwicklungsganges der griechischen Litteratur in den letzten 600 Jahren mit unfehlbarer Gewifsheit ergeben. Das Ziel dieser ganzen Entwicklung mufs, wenn das griechische Volk es wieder zu einem seines Namens würdigen Geistesleben bringen will, die Befreiung von allem sein, was mit dem Namen Byzanz verknüpft ist, im sprachlichen, künstlerischen und staatlichen Leben, oder, positiv ausgedrückt, die Wiederherstellung einer der antiken Kultur allein ebenbürtigen und zugleich eines modernen Volkes allein würdigen Einheitlichkeit und Selbständigkeit der Kultur, wie sie wiederum nur denkbar ist auf Grund des so reich entwickelten Volkstums und seiner reinsten Spiegelung in der Volkspoesie. Eine volkstümliche

Bäuerinnen des Peloponnes. Es ist also eine durchaus provinzielle Erzählungslitteratur, die Bauernnovelle, die jetzt aufblüht; sie zeichnet provinzielle Menschen und Dinge, teils noch von einem leichten Schimmer von Romantik umflossen, wie Björnsons Dorfgeschichten, teils in dem vollen Realismus des Südens, wie die italienischen Bauernerzählungen eines Verga, Di Giacomo und Fucini. Die meisten sind freilich mehr Schilderer als Erzähler, wie Eftaliotis, Hatzopulos, Christovassilis, Kristallis; sie geben gleichsam Momentbilder, Episoden, Skizzen; sie haften am Äufseren, Stofflichen. Das psychologische Interesse tritt bei Papadiamandis und Epachtitis, besonders bei Palamas stärker hervor; dieser hat in seinem »Tod eines Palikaren« ein lebendiges, farbenreiches Bild von dem Charakter und dem Schicksal des untergehenden griechischen Bauernhelden poetisch und doch greifbar verkörpert und darin den romantischen Erzählungen seines Landsmannes Drossinis die erste realistische Novelle der modernen griechischen Litteratur an die Seite gestellt[96]).

Den Ansatz zu einer das gesamte Volkstum umfassenden nationalen Erzählungskunst hat Andreas Karkawitzas gemacht; er hat sich nicht nur von der romantischen und patriotischen, unter dem Einfluſs von Drossinis und Vikelas stehenden Art zu einer realistischen, hier und da sogar naturalistischen und subjektiven Auffassung und Darstellung durchgerungen, sondern auch die Totalität des griechischen Wesens zu umspannen gesucht, indem er den Bauerntypen seiner ersten die Seemannstypen seiner späteren Zeit gegenüberstellte. Er ist auch der psychologischste seiner Gattung. In einem einheitlichen Kunstwerk hat er diese Totalität freilich noch nicht zur Anschauung gebracht[97]). Erst ein solches aber könnte die Bezeichnung einer nationalen Erzählung oder gar eines Romanes rechtfertigen, der sich aber erst dann schaffen lieſse, wenn es gelänge, die inneren Eigenschaften dieser provinziellen Erzählergruppe zu verschmelzen mit den äuſseren, technischen einer dritten, die man als internationale bezeichnen könnte. Zu ihr gehören einige, teils im Ausland lebende, teils von ihm, namentlich von Frankreich und Italien, beeinfluſste Erzähler. Zu den ersteren zählt vor allem der als Sprachreformer genannte J. Psichari in Paris, der in seiner Novelle »Eifersucht« den

neufranzösischen Symbolismus auf die Spitze getrieben hat, zu den letzteren P. Nirwanas (Apostolidis), N. Episkopopulos und Theotokis, jene beiden stark unter dem Annunzioschen Impressionismus stehend, der dritte in einem gröfseren Roman »Leidenschaft« als ein Apostel des Schopenhauerschen Pessimismus auftretend [98]). Mit den litterarischen Tendenzen dieser kleinen Gruppe brauchte das griechische Volk freilich nicht beglückt zu werden; sie gehen über sein Kulturniveau hinaus. Wohl aber wäre es wünschenswert, wenn die gröfsere Sorgfalt, die diese durch romanische Schulung gegangenen Novellisten auf die Pflege der Form verwenden, auch auf die in dieser Hinsicht noch nicht auf der Höhe stehende lokale Erzählungslitteratur überginge. Der reiche künstlerische Rohstoff dieser bedarf noch einer formellen Veredelung durch jene. So ergänzt auch auf dem Gebiete der Erzählung wie der Lyrik der ästhetisch mehr entwickelte Westen, speziell wieder die occidentalisch-orientalische Kulturscheide der Ionischen Inseln, den urwüchsigeren, aber ungeschlachteren Osten. Jener gibt die Form, dieser den Inhalt.

Diese kulturgeschichtlich und für eine gedeihliche geistige Zukunft der griechischen Nation höchst wichtige Lehre von der Notwendigkeit einer harmonischen Mischung aller ihrer mannigfachen Elemente und Kräfte, wie sie in der Volkspoesie und in der auf dieser sich aufbauenden Kunstpoesie liegen, mit dem formgebenden Prinzip künstlerischer Gestaltungskraft des Occidents — diese Lehre hat sich uns aus unserer freilich nur ganz summarischen Betrachtung des Entwicklungsganges der griechischen Litteratur in den letzten 600 Jahren mit unfehlbarer Gewifsheit ergeben. Das Ziel dieser ganzen Entwicklung mufs, wenn das griechische Volk es wieder zu einem seines Namens würdigen Geistesleben bringen will, die Befreiung von allem sein, was mit dem Namen Byzanz verknüpft ist, im sprachlichen, künstlerischen und staatlichen Leben, oder, positiv ausgedrückt, die Wiederherstellung einer der antiken Kultur allein ebenbürtigen und zugleich eines modernen Volkes allein würdigen Einheitlichkeit und Selbständigkeit der Kultur, wie sie wiederum nur denkbar ist auf Grund des so reich entwickelten Volkstums und seiner reinsten Spiegelung in der Volkspoesie. Eine volkstümliche

Kultur ist es, die den Griechen not tut, in Schule und Kirche, im staatlichen, sozialen und geistigen Leben, und die allein, aber dann auch sicher, die Nation vor dem drohenden Verfall erretten und ihr das wahre Selbstvertrauen wiedergeben kann, wenn auch nicht auf die eigene äuſsere, so doch auf die innere geistige Macht. Das griechische Volk entbehrt, wie seine Poesie beweist, auch heute nicht der idealen Veranlagung, nur daſs es in seinen Idealen irregeleitet ist, daſs diese zu toten Idolen geworden sind, daſs sie in einer toten Vergangenheit liegen anstatt in einer lebensfrohen Zukunft. Zwei Mächte streiten sich noch um den Besitz des griechischen Volkes: der finstere, fortschrittfeindliche Orient und der lichtspendende, zukunftfreudige Occident. Erst wenn dieser alte Kampf zwischen Asien und Europa, zu dem die Geschichte der mittelalterlichen und modernen griechischen Litteratur ja nur eine typische Illustration bildet, endgültig mit dem Siege Europas entschieden sein wird, erst wenn alle byzantinischen Reminiszenzen aus dem Charakter des griechischen Volkes schwinden, wenn seine reichen Geistes- und Gemütsgaben von allen Vorurteilen befreit sich entfalten werden, erst dann wird auch der Poesie eine volle Blüte beschieden sein.

Anmerkungen*).

[1]) Eine zusammenfassende Darstellung der hellenistisch-alexandrinischen Kultur, wie sie etwa das Werk von Friedländer für die römische bietet, gibt es noch nicht. Das bekannte Geschichtswerk von Droysen behandelt nur die politischen Verhältnisse, ebenso, wie es scheint, die neueste Geschichte des Hellenismus von Kaerst, von der bisher nur der 1. Band erschienen ist (Leipzig 1901). Auch für die Litteratur fehlt es an einer guten, abgerundeten Gesamtdarstellung, wie sie für einen Ausschnitt des Gebietes das klassische Buch von E. Rohde, Der griechische Roman, 2. Aufl. (Leipzig 1900), lieferte. Das zweibändige Werk von F. Susemihl, Geschichte der griechischen Litteratur in der Alexandrinerzeit (Leipzig 1891), kann dagegen trotz seines Umfanges nur als Materialsammlung gelten. Für die Sprache gibt A. Thumb, Die griechische Sprache im Zeitalter des Hellenismus (Strafsburg 1901), eine knapp orientierende und anregende Übersicht. Über die Kunst der hellenistischen Zeit s. Anm. 8.

[2]) Über diese vgl. E. Rohde[2] a. a. O. S. 470 ff. (Achilles Tatios), 498 ff. (Longos), S. 424 (Heliodor).

[3]) Siehe E. Rohde[2], S. 84 ff. (Kallimachos), S. 91 und 105 (Apollonios), S. 131 (Nonnos), S. 138 (Musaeos).

[4]) Vgl. W. Schmid, Der Attizismus in seinen Hauptvertretern, 4 Bde., Tübingen 1887—1896.

[5]) Vgl. W. Milkowicz, Die allmähliche Absonderung des Ostens von dem Westen Europas: Beilage zur Allg. Ztg. 1895, Nr. 258.

[6]) Vgl. K. Dieterich, Die kulturgeschichtliche Stellung der heutigen Griechen: Grenzboten, 1899, S. 156 ff., 211 ff. Derselbe, Die Volkspoesie der Balkanländer: Zeitschr. d. Vereins für Volkskunde, Bd. 11 (1902), S. 145 ff.

---

*) Litteraturnachweise werden nur soweit gegeben, als sie der deutsche, und zwar nicht fachmännische Leser zu kontrollieren imstande ist. Hinweise auf neugriechische Werke sind daher ausgeschlossen.

7) Über das Verhältnis der griechischen Volks- und Schriftsprache s. K. Krumbacher, Geschichte der byzant. Litter.[2] (München 1896), S. 789 ff., und die Litteraturnachweise, ebd. S. 1135 ff.

8) Vgl. J. Strzygowski, Orient oder Rom? (Leipzig 1901). Eine Zusammenfassung davon in der Beilage zur Allg. Ztg. 1902, Nr. 40 und 43 (vgl. dagegen Nr. 93/94). Im übrigen vgl. die Litteraturangaben zur Kunstgeschichte bei Krumbacher, S. 1113—1128.

9) Eine allgemeine Darstellung der Kulturverhältnisse fehlt für die byzantinische Periode ebenso wie für die alexandrinische. Zur Orientierung sind einstweilen zu empfehlen aufser der Einleitung zu Krumbachers Litteraturgeschichte die übersichtliche und zuverlässige Skizze der inneren Zustände des Reiches von Th. Lindner, Weltgeschichte seit der Völkerwanderung, Stuttgart und Berlin 1901 f., Bd. 1 und 2. — Für einzelne Perioden sind zu nennen: C. Neumann, Die Machtentfaltung des byzantinischen Reiches bis zu den Kreuzzügen, Leipzig 1894. Ch. Diehl, Justinien et la civilisation byzantine au VI. siècle, Paris 1901 (besonders Kap. 3; vgl. Beilage zur Allg. Ztg., 1901, Nr. 236). G. Schlumberger, L'épopée byzantine au X. siècle, 2 vol. Paris 1896 und 1900. Über die Beziehungen von Byzanz zum Orient vgl. die Litteratur bei Krumbacher a. a. O. S. 1098 ff., und über die der inneren Verhältnisse ebd. S. 1083 ff.

10) Eine Übersicht über die byzantinische Kaisergeschichte gibt H. Gelzer bei Krumbacher[2] S. 911—1067, vgl. auch die Litteratur S. 1068—1083.

11) Fragmente aus dem Orient[2], Stuttgart 1877, Kap. 9 und 10. Ein für die kirchlichen Verhältnisse im griechischen Orient noch heute lehr- und genufsreiches Werk, das eine weitere Verbreitung verdiente.

12) Vgl. Geschichte der byzant. Litt.[2] S. 26.

12a) Ebenda S. 641 f.

13) Vgl. M. Gaster, Greeko-Slavonic, London 1887, und Krumbacher a. a. O. S. 1100 ff.

13a) Einen charakteristischen Beleg hierfür aus der jüngsten Zeit bildet das deutsch geschriebene Werk von Eleutheropulos: Die Lebensauffassung der romanischen und germanischen Völker, Leipzig 1901, 2 Bde.

14) A. Springer, Kunstgeschichtl. Briefe, Prag 1857, S. 408.

15) Diese Einteilung weicht wesentlich ab von der Krumbachers (Byzant. Litt.[2] S. 29), was sich daraus erklärt, dafs wir die Entwicklung nicht isoliert, sondern immer im Zusammenhang mit der voraufgehenden und folgenden Periode betrachten kannen und der Gesamteindruck daher stark perspektivisch erscheint. Dadurch treten auch manche Einzelerscheinungen, wie Romanos, in ein etwas anderes

Licht, andere Werke wieder fallen ganz aus dem Rahmen des Byzantinischen heraus.

[16]) Zur kirchlichen Dichtung vgl. Krumbacher a. a. O.[2] S. 653—705. Über Romanos ebd. S. 663 ff. Eine Übersetzung des Jüngsten Gerichtes bei Baumgartner, S. J., Geschichte der Weltlitteratur, Bd. IV, S. 516 ff. — Zur Vergleichung zwischen Romanos und Ambrosius sei noch bemerkt, dafs auch von diesem ein Weihnachtshymnus erhalten ist, der ebenfalls rein dogmatischer Natur ist. Auch die aus dem Alten Testament entlehnten Bilder sind Ambrosius eigen. Vgl. A. Ebert, Litt. des Mittelalters[2] I, 182 f.

[17]) Zur epigrammatischen Dichtung vgl. Krumbacher[2], S. 706 ff., besonders § 304 (allgemeiner Überblick), § 295 (Theodor Studites), § 296 (Kasia), § 306 (Joh. Geometres), § 307 (Christophoros von Mytilene).

[18]) Zur historisch-panegyrischen Dichtung vgl. Krumbacher[2] § 293 (Georgios Pisides) und § 305 (Theodosios). Eine Probe aus dem Gedicht des Pisides bei Baumgartner a. a. O. S. 533 ff.

[19]) Zur Romandichtung vgl. Krumbacher § 313 (Th. Prodromos), § 318 (Nik. Eugenianos) und § 319 (Eust. Makrembolites). Vgl. auch E. Rohde a. a. O.[2] S. 524 ff.

[20]) Zum »Christus patiens« vgl. Krumbacher, § 312 (Passionsspiel).

[21]) Krumbacher hat die zum Teil hier zu behandelnde Litteratur unter der Bezeichnung »Vulgärlitteratur« zusammengefafst, eine Bezeichnung, die lediglich mit Rücksicht auf den sprachlichen Charakter dieser Gattung gewählt ist. Da aber für uns das kulturgeschichtliche Moment das mafsgebende ist, so mufsten wir nicht nur auf diese Benennung verzichten, sondern auch viele der von Krumbacher dort untergebrachten Werke ausscheiden, weil sie ihrem Wesen nach bereits der Übergangsperiode zur neugriechischen Litteratur angehören und daher im nächsten Kapitel zur Sprache kommen.

[22]) Zur satirischen Dichtung vgl. Krumbacher S. 793, 752, Nr. 4 u. 5, 879 (§ 388), 883 (§ 390), 440 f. (§ 184), 810 Anm. 2, 809 (§ 337).

[23]) Zur höfischen und Betteldichtung vgl. Krumbacher S. 804 ff. (§ 333), S. 774 ff. (§ 324), S. 766 ff. (§ 320). Die zitierten Verse von M. Philes aus einer vorläufigen Mitteilung neu aufgefundener Gedichte in der Beilage zur Allg. Ztg. 1902, S. 543 f.

[24]) Zur Lehr- und Mahndichtung vgl. Krumbacher S. 802 ff. (§ 332), 815 (§ 343), 821 (§ 352), 627 ff. (§ 260).

[24a]) Über die Gedichte auf den Fall Konstantinopels vgl. Krumbacher §§ 363 u. 364.

[25]) Siehe Rohde, Der griechische Roman, S. 118 f., 504 f.

[26]) Zu den griechisch-fränkischen Romanen vgl. Krumbacher §§ 377—379.

[27]) Zu den Bearbeitungen französischer Romane vgl. Krumbacher §§ 380, 381, 382.

[28]) Vgl. Krumbacher § 375.

[29]) Über die Erophile und den Erotokritos vgl. Krumbacher §§ 384 und 383. Zu der dort für den Erotokritos angeführten Litteratur ist noch nachzutragen die ausführliche Analyse des Gedichtes bei Iken, Leukothea (Leipzig 1825), Bd. I, S. 164—181 und besonders 185—207; sodann die Beurteilung bei Brandis, Mitteilungen aus Griechenland, III, S. 50 ff.

[30]) Über die Bearbeitungen orientalischer Stoffe s. Krumbacher, §§ 392—394, 386, 335.

[31]) Die obige Analyse schliefst sich an die Arbeit von G. Wartenberg: Das mittelgriechische Heldenlied von Basileios Digenis Akritas an (Wissenschaftl. Beilage zum Jahresbericht des Lessing-Gymn. zu Berlin. Ostern 1897). Daselbst (S. 24—29) gibt der Verfasser auch eine längere Übersetzungsprobe. Vgl. auch Krumbacher § 358.

[32]) Vgl. Lübke, Griech. Volkslieder, Berlin 1896, S. 275 und 278.

[33]) Zum Armurislied vgl. Krumbacher § 359.

[34]) Zur Achilleïs vgl. aufser Krumbacher § 373 besonders die Abhandlung von G. Wartenberg: Die byzantinische Achilleïs (Festschr. f. Joh. Vahlen, S. 175—201), wo S. 197 ff. Übereinstimmungen zwischen der Achilleïs und der griechischen Bearbeitung von Pierre et Maguelone festgestellt werden.

[35]) Vgl. Krumbacher § 372.

[36]) Vgl. Krumbacher § 374.

[36a]) Vgl. J. Bolte, Ztsch. d. Ver. f. Volksk. 11 (1902), 376 ff.

[37]) Über diese drei Dichtungen vgl. Krumbacher § 341 (Rhod. Liebeslieder) und § 345 (Verführung), sowie Leake, Researches in Greece, London 1814, S. 122 (Die schöne Schäferin).

[38]) Vgl. Lübke, Griech. Volksl., S. 99.

[39]) Krumbacher § 346.

[40]) Vgl. Krumbacher § 354, wo nur vermutungsweise italienischer Ursprung angenommen wird. Das italienische Mysterienspiel, auf das höchstwahrscheinlich auch das griechische zurückgeht, steht bei d'Ancona, Sacre rappresentazioni, Firenze 1872, I, S. 641 ff.

[41]) Eine Reliefdarstellung des Opfers Abrahams befand sich auch im Blachernenpalast zu Byzanz, auf die Manuel Philes einige Verse dichtete. Vgl. Krumbacher § 324, 4 (S. 777).

[41a]) Diese Schilderung des Zuges der Toten entspricht genau der in den italienischen Totentänzen. Vgl. E. Gorra, Lingua e letteratura spagnuola delle origini. Milano 1898.

[42]) Vgl. Krumbacher § 198.

[43]) Über die Gedichte des Bergades (Bernardes) und Piccatoros s. Krumbacher §§ 347 und 349. Das zweite Gedicht ist für die Ausbildung der Charosgestalt sehr wichtig, weil sie hier in drei Formen auftritt.

[44]) Über die zwei Bufsgebete und die sog. erbaulichen Alphabete vgl. Krumbacher §§ 338 und 342.

[45]) Vgl. H. Lübke, Griechische Volkslieder, S. 297.

[46]) Kleftenlieder bei Lübke a. a. O. S. 313—330. Vgl. ferner die Einleitung W. Müllers zu seiner Übersetzung der Faurielschen Sammlung der neugriechischen Volkslieder (Bremen 1828; Mendelssohn Bartholdy, Geschichte Griechenlands, S. 49 ff. R. Nikolai, Geschichte der neugriech. Litt., Leipzig 1875, S. 205 ff. (lediglich durch die Litteraturnachweise wertvoll).

[47]) Die neugriechischen Reminiszenzen »Hero und Leanders« hat der Grieche D. Sarros zum Gegenstand einer kleinen Studie gemacht (Hero und Leander in unserer Volkspoesie, Athen 1891), die jedoch in der Annahme von Übereinstimmungen oft zu weit geht.

[48]) Diese poetische Vorstellung findet sich auch in der Volkspoesie der übrigen Balkanvölker. Vgl. darüber des Verf. Studie in der Ztsch. des Vereins für Volkskunde, 1902, Heft 3.

[49]) Dafs es trotzdem nicht ganz jung sein kann, beweist ebenfalls sein Vorkommen in der Poesie der übrigen Balkanvölker, wozu die genannte Abhandlung zu vergleichen ist.

[50]) Vgl. dazu die Untersuchung von R. F. Arnold: Liebesverrat durch die Natur, in der Ztsch. d. Vereins für Volkskunde, 1902, Heft 2 und 3, wo über den Ursprung allerdings kaum Vermutungen gewagt werden. Das Verbreitungsgebiet dieser Auffassung scheint sich daraus eher bestimmen zu lassen: wenn man von einem spanischen Beispiel absieht, so sind die sämtlichen übrigen angeführten Proben osteuropäischen Ursprungs, was darauf schliefsen läfst, dafs orientalische Einflüsse mitgewirkt haben. Auch das spanische Lied würde sich leicht aus arabischem Einflufs erklären.

[51]) Ermordung aus Eifersucht oder Rache für wirkliche oder vermeintliche Kränkung der Familienehre ist sowohl bei den Griechen als auch bei den übrigen Balkanvölkern nichts Seltenes; vgl. die volkspoetischen Reflexe davon in der genannten Studie, Ztsch. des Vereins für Volkskunde (1902, Heft 3).

[52]) Die noch in Volksliedern fortlebenden Reste aus den »Rhod. Liebesliedern« hat Lübke an leider sehr versteckter Stelle, in den »Satura Viadrina«, Festschr. zum 25jährigen Bestehen des philolog. Vereins in Breslau (1896), S. 69ff., zusammengestellt. Die Verführungsgeschichte hat auf ihre modernen Ausläufer hin untersucht der Grieche

P. G. Zerlendis in der Byzant. Ztsch., Bd. 11, 132. Beide Studien wurden für diese Darstellung verwertet.

[53]) Zahlreiche Liebesdisticha findet man bei H. Lübke a. a. O. unter den Liebes- und Tanzliedern (S. 3—200).

[54]) Eine andere Übersetzung dieses Liedes bei Lübke S. 187.

[55]) Über den Ursprung der Vorstellung des Totengottes Charos vgl. die Untersuchung von D. C. Hesseling, Charos. Leipzig, Harrassowitz 1897.

[56]) Vgl. Lübke S. 261: Bruderliebe.

[57]) Vgl. dazu Hesseling a. a. O. S. 31 f. Das Lied selbst bei Lübke, S. 261; die Goethesche Übersetzung in dessen Werken Bd. 28, 476 (Hempel).

[58]) Vgl. Hesseling S. 27 ff.

[59]) Bei Lübke S. 336: Klage um die Schwester. Acht Charoslieder enthält die Sammlung von Lübke S. 258—262.

[60]) Eine Erkenntnis, die sich allerdings erst in neuerer Zeit Bahn zu brechen beginnt und die man daher von der bisher besten Darstellung des Volkslebens der Neugriechen von B. Schmidt (Leipzig 1871), die mit besonderer Rücksicht auf das klassische Altertum verfaſst ist, noch nicht erwarten darf.

[61]) Totenklagen ebenfalls bei Lübke S. 331—345. Über ihren Zusammenhang mit denen der übrigen Balkanvölker vgl. Verf., Ztsch. des Vereins für Volkskunde, 1902, Heft 3.

[62]) Zur Charakteristik der Phanarioten siehe z. B. K. Mendelssohn Bartholdy, Geschichte Griechenlands von der Eroberung Konstantinopels bis auf unsere Tage (Staatengeschichte der neuesten Zeit, Leipzig 1870, Bd. 15), I, 6 f. Beurteilungen von Phanarioten selbst bei J. Rizo, Cours de la littérature grecque moderne, Genève 1827, p. 68—86; Iken, Leukothea, Leipzig 1825, I, S. 236 ff. Weniger unbefangen ist Rangabé, Précis de la littérature néo-hellénique, Berlin 1877, I, S. 45 ff. Zu vergleichen ist auch auf der anderen Seite die Beurteilung durch die zunächst beteiligten Rumänen; s. die betr. Stellen in der Darstellung der rumänischen Litteratur im zweiten Teile unseres Bandes.

[63]) Über das gelehrte Schulwesen bei den Griechen vor der Befreiung vgl. auſser Nikolai, Geschichte der neugriech. Litteratur, Leipzig 1875, S. 109 ff., besonders die Schrift des Griechen Chassiotis, L'instruction publique chez les Grecs depuis la prise de Constantinople par les Turcs, Paris 1881.

[64]) Über die Logik des Vulgaris vgl. das maſsvolle Urteil bei Iken, II, S. 7 f. Ein Verzeichnis seiner sämtlichen Schriften ebenda S. 105 ff.

[64a]) Über die »Lehrer der Nation« vgl. Mendelssohn Bartholdy a. a. O. I, S. 28—30.

[65]) Über das Leben und den Charakter dieses Mannes vgl. die Studie des Verfassers in der Sonntagsbeilage der Voss. Ztg. 1896, Nr. 20/21: Ein neugriechischer Volkserzieher.

[66]) Eine Übersicht über die neugriechischen Schriftsteller in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. gibt Iken, Leukothea II, S. 105 ff. und Nikolai, S. 197 ff.

[67]) Über die kirchliche Dichtung der Neugriechen vgl. Nikolai a. a. O. S. 172 ff. (§§ 91 und 92).

[68]) Über die historische Dichtung der Neugriechen vgl. zu Koronaeos: Krumbacher a. a. O. § 368; zu Skliros sowie anderen historischen »Dichtern« Nikolai S. 87, § 38.

[68a]) Über Bukarest und die dortige griechische Schule s. Iken, Leukothea I, S. 247 ff.

[69]) Zur Charakteristik von Tantalidis vgl. Rangabé, Précis II, S. 145 ff., wo aber unter den mitgeteilten Proben gerade das für ihn als Anakreontiker bezeichnende Gedicht auf das Meer (»O, wärst du, weites Meer, voll Wein, fürwahr, das müfste köstlich sein«) fehlt, wie R. überhaupt in der Auswahl seiner Übersetzungsproben wenig glücklich war. Als Ergänzung können die bei J. Lamber mitgeteilten Gedichte dienen (a. a. O. S. 112 ff.).

[70]) Christopulos ist immer noch das Schofskind der nationalen Beurteiler und der ihnen meist kritiklos folgenden fremden; vgl. Rangabé I, S. 120; Nikolai § 82; Lamber S. 102 ff. Zweimal wurde ihm die Ehre einer deutschen Übersetzung zuteil: einer prosaischen von dem Griechen A. Pappas, Der neugriechische Anakreon, Wien 1821, und einer poetischen von A. Boltz, Lieder des Ath. Christopulos, Leipzig 1880, S. 5—50. Ein Lied auch bei Lübke a. a. O. S. 205.

[71]) Über die Stoichomachie und Bosporomachie s. Nikolai, §§ 93 und 94. Dieser stellt beide höchst unpassend unter das Drama, während sie litterarhistorisch vielmehr zu der Gruppe der seit der spätbyzantinischen Zeit sehr beliebten allegorischen Dialoge gehören; vgl. aufser dem genannten dialogischen Threnos auf den Fall Konstantinopels (herausgg. von Krumbacher, Sitzungsberichte der bayr. Akad., philos.-hist. Kl., 1901) noch die Versifikationen des M. Skliros auf das Erdbeben von Kreta in Form eines Gespräches zwischen diesem und einem Fremden (s. Krumbacher, Byz. Litt.[2], § 367) und das Klagelied auf die Eroberung Athens durch die Türken (ebd. § 365). Ein Nachklang dieser allegorischen Dialoge in dem Volksliede vom Olymp und Ossa (Lübke S. 313).

[72]) Über die satirische Dichtung der Phanarioten s. Nikolai, § 95 (Russe, Engländer, Franzose und Perdikaris), § 96 (Jakob Rizos Nerulos) und § 83 (Villaras). Über Jakob Rizos s. auch Rangabé I, S. 127 ff.

[72a]) Zur sprachlichen Satire vgl. Nikolai § 96 (S. 177 unten und 179 oben); über Sophronios s. Iken, Leukothea II, S. 69 ff.

73) Zur patriotischen Mahndichtung s. Iken, Leukothea II, S. 69 ff., ferner über Rigas: Mendelssohn Bartholdy I, S. 26 f., der ihn jedoch unzutreffend als Vertreter des litterarischen Sturms und Drangs hinstellt, während er noch ganz in den Bahnen der hergebrachten Tradition wandelte. — Eine vollständige Übersetzung des Liedes »Wie lange, Pallikaren . . .« bei O. A. Ellissen, Neugriech. Gedichte (Meyers Volksbücher, Nr. 619), S. 3 ff., wo das Lied noch irrtümlich dem Rigas zugeschrieben wird.

74) Über die höfisch-panegyrische Dichtung vgl. Nikolai S. 93 und besonders S. 169 ff. (die Gelegenheitspoesie). Übrigens haben die deutschen Philhellenen ihren griechischen Vorbildern an Byzantinismus nichts nachgegeben, wie z. B. die Verherrlichungen König Ottos und die Poeme Ludwigs I. von Baiern beweisen; s. darüber R. F. Arnold, Der deutsche Philhellenismus (Euphorion, 2. Ergänzungsheft [1896], S. 157 und 155 ff.). Über philhellenische Griechendramen ebenda S. 159 f.

75) Über dieses für die Griechen selbst so verhängnisvolle phantastische Treiben der Philhellenen gibt die eben genannte Schrift von Arnold kulturpsychologisch höchst wertvolle Aufschlüsse; speziell über den Anteil Baierns am Philhellenismus s. S. 151 ff. Unter den späteren Philhellenen, die Arnold nicht mehr erwähnt, sind noch zu nennen der Leipziger Justizrat Th. Kind, die beiden Göttinger Ellissen (Vater und Sohn) und der noch lebende frühere Professor des Russischen A. Boltz. Diese drei haben sich besonders durch Übertragungen neugriechischer Litteraturwerke verdient gemacht, nur daſs sie in ihrer philhellenischen Befangenheit oft gerade das Unbedeutendste auswählten und es an jeder Kritik fehlen lieſsen. So enthält die »Neugriechische Anthologie« von Kind (1844) aus der Kunstpoesie nur das, was damals in Griechenland Geltung hatte — und das ist poetisch durchweg minderwertig —, und das Gleiche gilt von der schon genannten Auswahl aus Christopulos und anderen Lyrikern von A. Boltz, sowie von O. A. Ellissens Neugriech. Gedichten (s. Anm. 73). Für sie war alles geweiht, was den »hellenischen« Stempel an sich trug. Daher haben sie, für die Sutzos und Rangabé die Dioskuren der neugriechischen Litteratur waren, einer sachkundigen Beurteilung dieser mehr geschadet als genützt, trotz des guten Willens und der kindlichen Begeisterung, von denen sie beseelt waren.

75a) Vgl. über diese Krumbacher a. a. O.[2], § 360.

76) Rangabé ist infolge seiner gesellschaftlichen Stellung und der philhellenischen Reklame auch in Deutschland ungebührlich überschätzt worden, wie die zahlreichen Übersetzungen seiner Werke beweisen: zwei seiner historischen Dramen (»Dukas« und »Der Vorabend«) hat (der jüngere) Ellissen übersetzt (Breslau, Schottländer, beide ohne Jahr); seinen historischen Roman »Der Herzog von Morea« dessen Vater (in den Analekten der mittel- und neugriech. Litt., 2. Teil, Leipzig 1856); seiner Gedichte haben sich Kind und Boltz angenommen: vgl. des

ersteren »Neugriech. Anthologie« S. 108 und des letzteren Lieder des A. Christopulos u. a. S. 55 ff. (Die Überfahrt des Dionysos) sowie Ellissen, Meyers Volksbücher Nr. 619, S. 30 ff.) Die politische Komödie »Hochzeit des Kutrulis« endlich hat D. Sanders verdeutscht (Berlin 1851). Übersetzungsproben sind auch der 50 Seiten langen Selbstcharakteristik Rangabés in dessen »Précis« II, S. 48 ff. eingestreut, sowie auch der Studie von J. Lamber, S. 145 ff. — Die ebenfalls in allen Gattungen hospitierenden Dichtungen des jüngeren (Kleon) Rangabé, griechischen Gesandten in Berlin, haben, obwohl zwei bei Reclam deutsch erschienen sind (»Die Herzogin von Athen« und »Harald«), keinerlei poetische Bedeutung zu beanspruchen.

77) Über Vernardakis und Vassiliadis s. Gidel, Nouvelles études sur la littérature grecque moderne 569 ff. Über Zoïros: Nikolai § 103.

78) Über die epische Dichtung s. Rangabé II, S. 128 (Vizantios), 159 (Vlachos), 165 (Vizyinos); 180 (Antoniadis), 181 (Stavridis), 169 (Zalokostas), 174 (Kallivursis), 153 (Karassutzas), 198 (Lefkias). Zwei Oden von Karassutzas, deutsch in Kinds Neugriech. Anthologie, S. 84 und 134.

78a) Eine gerechte Würdigung des vielverkannten Capodistria bei P. Kipper, Geschichte des neugriech. Volksschulwesens, Leipzig 1897, S. 26 ff.

79) Über Al. Sutzos, der als Dichter ebenfalls stark überschätzt worden ist, s. Brandis, Mitteilungen aus Griechenland III, S. 88—194 (mit ausführlicher Analyse der epischen Dichtungen); Rangabé II, S. 22—48 (mit ziemlich scharfer, aber ausnahmsweise treffender Beurteilung); J. Lamber, S. 121—133 (mit französ. Übersetzungsproben aus seinen politischen Gedichten). — Deutsche Übertragungen aus Sutzos' Lyrik in Th. Kinds deutscher Ausgabe des »Panorama von Griechenland« (Leipzig 1835) und bei R. F. Arnold, Europäische Lyrik (Leipzig 1900) S. 138 f.; Proben aus dem »Umherirrenden« in Kinds »Neugriech. Anthologie« S. 110 und 114.

80) Eine Übersicht über den Inhalt dieser Zeitschrift gab D. Sanders in Prutz' Litterarhist. Taschenbuch für 1848.

81) Über Orphanidis s. Rangabé II, S. 112 ff., über Karidis ebd. S. 117; Nikolai § 99. — Zu Rangabés »Hochzeit des Kutrulis« s. Anm. 76.

82) Über P. Sutzos vgl. Brandis a. a. O., Rangabé II, S. 6 ff., J. Lamber, S. 134 ff. Deutsche Übertragungen aus seinen lyrischen Gedichten in Kinds Neugriech. Anthologie S. 82, 98, 104, 118, 124.

83) Proben aus Paparigopulos' und Vassiliadis' weltschmerzlicher Lyrik französisch bei Rangabé II, S. 135 ff. und 140 ff., bei J. Lamber, S. 191 ff. und 198 ff., deutsch bei A. Boltz, Lieder des Christopulos u. a., S. 83—91 (nur aus Paparigopulos). Ein Stück aus Paparigopulos' »Agora«, das dramatische Gedicht »Leben ein Traum«, hat V. Palumbo ins Italienische übertragen in der Sammlung »Tra-

duzioni dal Greco moderno«, Lipsia 1881, S. 1—26. Des Vassiliadis' »Galatea« erschien auch in französischer Übersetzung (Paris 1878).

84) F. Gregorovius, Korfu. Eine jonische Idylle[2], Leipzig 1884, S. 47. Das Büchlein ist übrigens immer noch der beste Bädeker für Korfu.

85) Zahlreich sind die Kulturbeziehungen Venedigs zu der griechischen Welt wie zur Levante überhaupt (vgl. W. Heyd, Gesch. des Levantehandels (Stuttgart 1879, 2 Bde.). Venedig ist daher auch die einzige westeuropäische Stadt, die in den neugriechischen Volksliedern neben Konstantinopel und Alexandria stereotyp genannt wird. Ein byzantinischer Versifex hat es sogar in einem beschreibenden »Gedicht« verherrlicht (s. Krumbacher[2], § 351). In Venedig wurden in der türkischen Zeit die meisten griechischen Bücher gedruckt, und die Buchdruckerei des Griechen N. Glykys war bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts von groſser Bedeutung für das Griechentum. Vgl. Iken, Leukothea II, S. 137 ff. Über Venedig in der Volkspoesie vgl. Lübke S. 97, 192, 336.

86) Vgl. Précis II, S. 214 ff., wo Rangabé seine gänzliche Unkenntnis der neugriechischen Lautgesetze dartut. Die Fusion zweier Hiatusvokale ist dem modernen Griechisch ebenso naturgemäſs wie dem Italienischen und nicht erst durch dieses hineingekommen, wie er zu befürchten scheint. Vgl. Hatzidakis, Einleitung in die neugriechische Grammatik, Leipzig 1892, S. 334 ff.

87) Solomos ist bezeichnenderweise derjenige unter den modernen Dichtern Griechenlands, dem man im In- und Auslande am wenigsten gerecht geworden ist. Die »Philhellenen«, wie Kind, Ellissen und Boltz, die gehorsam am Gängelbande der griechischen Meinung dahintrotteten, hatten nichts für ihn übrig. Auch in den Konversationslexika fehlt auffallenderweise sein Name ganz, während weniger bedeutende ausführlich behandelt sind. Erst ganz neuerdings beginnt man in Griechenland sich seiner divinatorischen Dichtkunst bewuſst zu werden und ihn, angeregt durch künstlerisch empfindende Ausleger wie Polylas und den jüngst verstorbenen G. Kalosgúros, von neuem zu studieren. Wenn übrigens die venetianische Herkunft des Dichters von mir zu stark betont erscheint, so sei daran erinnert, daſs der bedeutendste griechische Maler, der unlängst in München gestorbene N. Gysis, ebenfalls dem venetianischen Geschlechte der Ghizi entstammt. — Einige Proben aus Solomos' kleineren Gedichten französisch bei Rangabé II, S. 217 ff. und bei J. Lamber, S. 11 ff., in deutscher metrischer Übersetzung bisher nur zwei Gedichte bei Lübke, a. a. O. S. 202 (Anthos und Avgula) und 208; eins bei R. F. Arnold, Europäische Lyrik S. 136 f. Die im Text erwähnten 16 Strophen des »Lambros« verdienten vor allem eine gute Übertragung.

87a) Über dieses Lied vgl. Krumbacher, Byzant. Litt.[2], § 358, Anm. 3. Über seinen Zusammenhang mit den übrigen Balkanvölkern s. Verf., Zeitschr. d. Ver. f. Volksk. 11 (1902), S. 147 ff.

[87b]) Es ist wohl nicht zu viel gesagt: In jedem modernen griechischen Dichter steckt ein Stück Lenau. Dieselbe sensible Naturbeseelung, die diesem eigen ist, und zwar mit dem ganzen Subjektivismus derselben, dieselbe zwischen Lebens- und Todesstimmung schwankende melancholische Stimmung, endlich die Unfähigkeit zu gröfseren Konzeptionen, die Passivität, alles das kehrt auch in den besten Leistungen der neugriechischen Lyrik wieder, vielleicht ein bedenkliches Zeichen, aber doch wieder ein Beweis wahren Künstlertums.

[88]) Über Typaldos vgl. Rangabé II, S. 226; J. Lamber, S. 51—60; über Tertzetis: Rangabé II, S. 236 und Lamber S. 46; über Kalvos: Rangabé S. 221, Lamber S. 24 ff., und über Markoras: Rangabé S. 229, Lamber S. 61 ff. (ausführliche Analyse des »Schwurs«). — Ein Gedicht von Kalvos deutsch in Kinds »Neugriech. Anthologie« S. 89 ff., von Typaldos bei Lübke, S. 207.

[89]) Matesis, der durch sein Drama eine hohe kultur- und litterarhistorische Bedeutung gewonnen hat, wird bezeichnenderweise von den bisherigen dilettantischen Verfassern neugriechischer Litteraturübersichten völlig ignoriert. Über seinen Erneuerer J. Kambissis s. des Verf. Nachruf im Feuilleton der »Frankf. Ztg.« 1902, Nr. 10 und die Charakteristik eines seiner Stücke von K. Hoefslin im »Litterar. Echo« II, Sp. 768—771 (Neugriech. Theater). — Über A. Laskaratos s. J. Lamber, S. 71 ff. Rangabé und Nikolai kennen ihn nicht.

[90]) Valaoritis ist infolge seiner Anerkennung in Griechenland auch im Auslande ziemlich bekannt geworden. Vgl. aufser Rangabé II, S. 240 ff., der einige Proben aus des Dichters schwächstem Werk, der »Phrosyne«, mitteilt, noch Dora d'Istria in der »Revue des deux mondes« vom 1. März 1858 und J. Lamber, S. 271 ff., sowie R. Rodd in »The Nineteenth Century« 1891: The poet of the Klefts. — Übersetzungen aus seinen Werken veranstalteten: ins Italienische Tommaseo (im Dizionario Estetico), ins Deutsche Schultzendorff (Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen Bd. 41, S. 225—338), ins Französische J. Blancard: Ar. Valaorite, Poèmes patriotiques, Paris 1883, ins Englische Herbert in der Saturday Review. Aufser der französischen sind es sämtlich nur Übertragungen der ersten Sammlung, der »Gedenklieder« (1857).

[91]) Über Zalokostas und Paraschos s. Rangabé II, S. 169 und 256; J. Lamber S. 171 und 212.

[91a]) Über den Streit zwischen Roïdis und Vlachos s. J. Lamber S. 156 f.

[92]) Metrische Übersetzungen von Drossinis' »Idyllen« bei A. Boltz, Hellenisch die allgemeine Gelehrtensprache der Zukunft, Leipzig o. J., S. 276—294.

[92a]) Proben aus seinen Gedichten an der in Anm. 94 angeführten Stelle.

93) Vgl. Beilage zur Allgem. Ztg. 1897, Nr. 228: Neue Lyrik aus Griechenland (mit Übersetzungsproben).

94) In der litterarischen Halbmonatsschrift »Aus fremden Zungen« 1902 (in einem der letzten Hefte): Die jüngste griechische Lyrik.

94a) Vgl. außer Rangabés »Herzog von Morea« (s. oben Anm. 76) noch Roïdis' historisch-satirischen Roman »Die Päpstin Johanna« (deutsch Leipzig 1879) und Vikelas' »Lukis Laras« (Reclam Nr. 1968/69).

95) Deutsch von A. Boltz: Hellenische (d. h. neugriechische) Erzählungen (Bibliothek der Gesamtlitteratur Nr. 116/7) S. 1—68.

96) Erzählungen der genannten volkstümlichen Novellisten deutsch in der genannten Zeitschrift »Aus fremden Zungen«, und zwar von Drossinis: 1894, S. 99; 1897, S. 353; von Palamas: 1897, S. 841; von Vikelas: 1892, S. 290; von Vizyinos: 1895, S. 188; von Karkawitzas: 1894, S. 278; 1897, S. 1138; 1901, S. 41; 1902, S. 175, 275, 364, 654; von Eftaliotis: 1898, S. 466; 1902, 2 (Marinos Kondaras); von Christovassilis: 1899, S. 521. Vgl. auch die zusammenfassende Skizze des Verf. »Die moderne griechische Erzählung« ebd. 1900, S. 332 f.

97) Über Karkawitzas und seine Entwicklung s. »Aus fremden Zungen« 1902, S. 187 f.

98) Über Psichari als Novellisten s. Krumbacher, Beil. zur Allgem. Ztg. 1894, Nr. 57 und 59. — Skizzen und Märchen von P. Nirwanas »Aus fremden Zungen« 1900, S. 612 und 1901, S. 327 und 380.

Berichtigungen und Zusätze.

S. 3, Z. 9: Die Notenziffer 2 gehört in Zeile 3 hinter Longos.

Zu S. 43 oben und 49—59. Für den vergleichenden Betrachter der Litteraturgeschichte wird es nicht ohne Interesse sein, zu beobachten, wie in der deutschen Litteratur des 12. und 13. Jahrhunderts ebenfalls die Lehrdichtung und die Satire — nur die Betteldichtung fehlt — im Vordergrunde stehen. Vgl. W. Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur, S. 220—230. Das Gemeinsame liegt wohl in dem Verfall des höfischen Lebens, das Abweichende in der Entwicklung der griechischen Litteratur darin, dafs in ihr nicht, wie in der deutschen, die Ablösung durch das Bürgertum und den Humanismus folgte.

S. 52, Z. 12 v. u. lies statt »Rodensteiner« besser »Weinschwelg« und vgl. Scherer, Gesch. d. deutschen Litt., S. 228.

S. 75, Z. 9 v. u., und 76, Z. 2 v. o. lies Phaedrokaza statt Phaedrokasa.

S. 90, Z. 1 ff. lies: den . . . . . Märchenzügen, statt: die . . . . . Märchenzüge.

Zu S. 104, Absatz 3: Das dort über Differenzierung und zugleich Kürzung der epischen Gedichte im Volksliede Gesagte findet ebenfalls eine Illustrierung in dem entsprechenden Vorgang der deutschen Litteratur; vgl. Scherer a. a. O. S. 257.

S. 118, Z. 20 v. u. lies Piccatoro statt Pikatoros.

Zu S. 124, Z. 4 ff. v. u. vergleiche, was Mendelssohn Bartholdy a. a. O. Bd. I, S. 48 über Heldenverehrung bei den Griechen sagt: »Aber selbst gegen eine Aristokratie des Verdienstes revoltiert der Grieche ebenso wie gegen die Aristokratie der Geburt. Wo hätten auch die Hellenen Respekt vor ihrer Aristokratie schöpfen sollen? Ein Mittelalter in unserem Sinne: Ritterburgen, Zünfte, Patrimonialrechte haben sie nicht gehabt . . .«

Was S. 128 über die Vorliebe des griechischen Volkes für tragische Liebesmotive gesagt ist, scheint in der deutschen Volkspoesie des 13. Jahrhunderts ebenfalls ein Gegenstück zu finden. »Schon der

traurige Charakter der meisten Balladen und ihre überwiegende Beschäftigung mit Liebesdingen weist darauf hin, daſs in den Interessen des 13. Jahrhunderts auch ihre Wurzel liegt. Pyramus und Thisbe, *Hero und Leander* treten uns im deutschem Gewand entgegen.« (Scherer a. a. O. S. 257.)

Zu S. 128 unten ist zu dem Motiv, daſs aus dem Grabe der Geliebten ein Baum hervorwächst, ein ganz ähnliches aus dem Grablied *Bions* auf den Adonis nachzutragen, wo es heiſst, daſs aus seinem Blute Rosen und aus den Tränen der Aphrodite Anemonen entstanden. In demselben Liede klagen auch Gebirge, Wald und Ströme um den Toten. Vgl. Meyers Volksbücher Nr. 641/642 (Griech. Lyriker), S. 67 f.

Zu S. 128 f. (Naturbelebung) ist auf die gleiche Tatsache im deutschen Volksliede des Mittelalters zu verweisen. Scherer, der in seiner Litteraturgeschichte Beispiele dafür gibt (S. 254), führt sie auf den Einfluſs der *Fabel* und *Parabel* zurück. Da diese nun orientalische Gattungen der Poesie sind, so kommt es schlieſslich auf dasselbe hinaus, wenn wir in dieser Naturbelebung einen gemeinsamen Einfluſs des Orients sehen.

S. 145. Auch die Übersetzung des *zweiten* Liedes ist von Lübke.

S. 159 füge am Schluſs von Absatz 2 hinzu: [64a]).

Zu S. 205 ist zu *Tertzetis'* Dichtung auf die *Hochzeit Alexanders d. Gr.* zu erwähnen, daſs das gleiche Thema in byzantinischer Zeit sowohl in der Poesie wie in der bildenden Kunst beliebt war; der Hofdichter *Manuel Philes* verfaſste u. a. auch ein Gedicht auf eine bildliche Darstellung der Hochzeit Alexanders. Vgl. *Krumbacher*, Byzant. Litt.[2] S. 777, 4.

S. 206, Z. 18 v. u. lies [87b] statt [87a].

Index.

Die mit einem * versehenen Ziffern bezeichnen die Hauptstellen.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Geschichte

der

türkischen Moderne.

Von

Prof. **Dr. Paul Horn.**

Leipzig,
C. F. Amelangs Verlag.
1902.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Von der modernen Litteratur der Türken hat das Abendland bisher nur aus gelegentlichen Aufsätzen in Zeitschriften Kenntnis erhalten. Eine eingehende Darstellung derselben zu schreiben, wäre allerdings noch nicht an der Zeit, aber ihre Entwicklung bis zur Gegenwart ein wenig ausführlicher zu zeichnen, als dies bislang geschehen ist, lohnt doch und ist sogar Pflicht für eine Sammlung, welche die »Litteraturen des Ostens« umfassen will. Indes genügt auch hier, der Lage der Dinge entsprechend, vorläufig ein kurzer Abrifs. Dafs er auf Byzanz und Griechenland folgt, wird nicht befremden. Eine Darstellung der gesamten türkischen Litteratur hätte allerdings in den sechsten Band (Persien und Arabien) gehört, die türkische Moderne allein pafst aber nicht mehr nach Asien, sondern nur nach Europa. Und da bot ihr der Band mit Byzanz die natürlichste Unterkunft.

Eigentlich hatte die folgende Skizze als Frucht einer längeren Beschäftigung mit dem Gegenstande reifen sollen. Da aber der vierte Band früher erscheint als es ursprünglich geplant war, so mufste ich sie schliefslich schneller zum Abschlufs bringen als mir lieb war. Schon die Beschaffung des nötigen Materials war keineswegs so einfach. Einmal ist es nicht leicht, hier im Westen zu erfahren, was an litterarischen Neuigkeiten in der Türkei erscheint. Und selbst wenn dieses glückt, so läfst sich bei den türkischen buchhändlerischen Verhältnissen oft schon nach ganz kurzer Zeit ein Buch nicht mehr beschaffen, wenn man den rechten Zeitpunkt versäumt hat. Die Auflage war nur klein und ist dann schnell vergriffen gewesen, oder selbst bei gröfserer Anzahl sind die Exemplare durch einen Zufall irgendwohin

geraten, wo sie niemand sucht — auch der Verleger kann dann keines mehr besorgen. Europäische Bibliotheken können kaum aushelfen; in Deutschland scheint allein die Deutsche Morgenländische Gesellschaft systematische Anschaffungen auf diesem Gebiete zu machen, und im Auslande besitzt die Universitätsbibliothek zu Upsala eine nennenswerte Sammlung jungtürkischer Litteratur. Durch das Entgegenkommen der Verlagsbuchhandlung bin ich selbst in den Besitz der meisten im folgenden aufgeführten Werke gekommen; diejenigen, welche ich aus eigener Anschauung kenne, sind mit einem Stern (*) bezeichnet. Daneben haben mir die Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft in Halle, sowie die Herren Professor Dr. G. Jacob (Erlangen) — dessen Sachkenntnis dieser Skizze auch sonst verschiedentlich zu gute gekommen ist — und Dr. C. Philipp (Berlin) durch Herleihen einzelner Bücher ausgeholfen. Natürlich habe ich vieles recht herzlich Unbedeutende mit in Kauf nehmen müssen, was in einer abschliefsenden Geschichte der türkischen Moderne überhaupt nicht genannt zu werden verdiente. Hier habe ich dergleichen aber doch wenigstens dem Titel nach meist erwähnt, weil es für das Gesamtbild immerhin von Interesse war, zu konstatieren, dafs die neue Richtung sich schon vom ersten Anbeginn an als lebensdurstig erwies. Das Resultat der Mühe so mancher verlorenen Stunde ist daneben oft genug völlig unterdrückt worden.

Begreiflicherweise ist mein Standpunkt bei der Beurteilung der einzelnen Litteraturwerke der eines Abendländers gewesen. Die türkische Moderne will in den Bahnen des Westens wandeln, also mufs sie auch nach westlichem Mafsstab gemessen werden — natürlich unter Berücksichtigung speziell orientalischer Eigenart. Dazu konnte ich ihr durchaus unvoreingenommen entgegentreten. Man wird daher bei mir keine so enthusiastischen Äufserungen wie bei Franzosen, die sich ihr gegenüber gern in einer Art Protektorrolle fühlen, noch wie bei Osmanen selbst finden, wo z. B. ein begeisterter Verehrer von Machmûd Ekrems Poesie sagt:

»Sie ist eine Juninacht ... Wohlgerüche und Stille. Unser zauberhafter, morgenländischer Mond spiegelt sich in den entschlummerten Wogen des Bosporus . . . Zeitweilig erklingt in dieser tiefen Ruhe die süfse, süfse und zugleich doch so traurige Musik einer Nachtigall, die vor Liebe weint.«

Trotzdem hoffe ich, den Bestrebungen der neuen Richtung gerecht geworden zu sein, der es beschieden sein möge, aus den Kämpfen, die sie immer noch zu bestehen hat, siegreich hervorzugehen.

Was die Aussprache der orientalischen Namen anlangt, so habe ich die langen Vokale in arabischen und persischen Wörtern — das Türkische selbst kennt keine Längen — durch Accents aigus kenntlich gemacht; in den meisten Fällen wird auf die so bezeichneten Silben auch zugleich der Ton fallen. Ç, s oder ss sind in ihnen scharf, z weich wie französisches z, th wie englisches th (die Türken selbst scheiden es nicht von scharfem s), q emphatischer als k (jedoch ohne folgendes v wie stets beim deutschen qu) zu sprechen.

Über moderne türkische Litteratur haben geschrieben: Charles d' Agostino, La littérature turque contemporaine, in der Revue encyclopédique Larousse, Paris, Septembre 1895, S. 345—350; A. Thalasso, Le théatre turc contemporain, ebenda, Décembre 1899, S. 1037—1044; I. Kúnos, Az újabb török irodalom fejlődése, in der ungarischen Zeitschrift Budapesti Szemle, Budapest, Januar 1900, S. 68—84; P. Horn, Moderne türkische Litteratur, in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 193, München, den 24. August 1900; Oestrup, Den moderne literaere bevaegelse i Tyrkiet, in der Nordisk Tidskrift, Stockholm 1900, S. 206-222; E. J. W. Gibb, A History of Ottoman Poetry, Vol. I, S. 132—136 (London 1900); Fr. Schrader, Neutürkisches Schrifttum, im Litterarischen Echo, 3. Jahrgang, Berlin 1901, S. 1686—1690. Vergl. ferner auch Foy, Der Purismus bei den Osmanen, in den Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen zu Berlin I, 2. Abteilung, S. 22—55 (Berlin 1898). Über die Bestände der Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft in Halle, sowie der Universitätsbibliothek zu Upsala vergl. den Katalog der ersteren, 2. Aufl., Leipzig 1900, S. 416 ff., resp. Sveriges offentliga bibliothek, Accessions-Katalog V, Stockholm 1891, S. 58 ff. Auch der Katalog der Arakelschen Buchhandlung in Konstantinopel — kein Verlagsverzeichnis, sondern eine allgemein gehaltene Bücherliste mit kurzen, jedoch meist nur phrasenhaften Inhaltsangaben der einzelnen Werke — vom Jahre 1301 der Flucht (d. i. 1883/84 n. Chr.) ist mir von Nutzen gewesen; die neue Auflage habe ich mir leider nicht beschaffen können, wie mir auch ein vorhandenes türkisches Verzeichnis der Theaterlitteratur unerreichbar geblieben ist. Eine Anthologie aus der türkischen Prosa bis auf seine Zeit hat Ebuz-Zijá Tewfíq im ersten Bande seiner *Nümúne-i edebiját* (1879; 2. Aufl. 1886) geliefert (der zweite Band mit der Poesie soll nie erschienen sein).

Der Leser, welcher v. Hammers vierbändige »Geschichte der osmanischen Dichtkunst« einmal in den Händen gehabt hat, wird vielleicht erstaunt sein, wenn er die in diesem umfangreichen Werke behandelte Litteratur hier völlig unberücksichtigt sieht. Er hat in Hammer und danach auch in Gibb, von dessen weit wertvollerer »History of Ottoman Poetry« bisher der erste Band vorliegt (London 1900), begeisterte Verehrer derselben kennen gelernt und mochte daher füglich erwarten, sie auch hier wiederzufinden. Aber hier soll nur von der türkischen »Moderne«, die erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts datiert, die Rede sein. Nun, die ältere türkische Litteratur hat der Leser bereits im sechsten Bande kennen gelernt, d. h. wenigstens ihr Wesen und ihre Bestrebungen. Aber das war völlig ausreichend; denn sie war tatsächlich nichts anderes als ein Abklatsch der persischen. Die Türken sind wohl imstande gewesen, ein grofses Reich zu erobern und an seine Stelle zu treten, aber eine eigene Kultur haben sie nicht schaffen können. In der Litteratur — d. h. in ihrer Kunstschriftstellerei, die sie selbst allein zur Litteratur rechnen — wurden sie bald die sklavischen Nachahmer Persiens und sind dies mehrere Jahrhunderte lang mit einer Gewissenhaftigkeit geblieben, die ihresgleichen sucht. Dem nüchternen Sinne des Türken mufste persische Phantasterei von Hause aus tiefinnerlich zuwider sein; er erkor sich aber trotzdem die persische Weise, die ihm eben imponiert hatte, zum Vorbild und blieb nun dem einmal Übernommenen, bieder und ehrlich, wie seine Natur ist, treu. Es galt ihm als klassisch, an dem er nicht zu rütteln wagte.

In die Sprache der Litteratur war auf diese Weise allmählich fast der ganze persische wie arabische Wortschatz eingedrungen; die Natur war völlig geschwunden und an ihre Stelle Künstlichkeit und Geziertheit getreten. Bâqi, Nedschâti, Nef'i u. a. wurden als die gröfsten türkischen Dichter gefeiert, aber ihre Gedichte waren gar nicht türkisch, sondern nach Form, Inhalt und Empfindung in Wahrheit persisch. Die Masse des Volkes verstand seine Dichter nicht, nur die Gebildeten. In den als Meisterwerke geschätzten stilistischen Leistungen eines Ferîdûn, Wîsi, Nergisi finden sich nur ab und zu ein paar türkische Wörter; wer sie verstehen wollte, mufste gelehrt sein, d. h. Arabisch und Persisch gelernt haben. Doch liefs man sich das lange Zeit so gefallen;

die höheren Klassen erwarben sich die nötige Bildung, welche das Verständnis ihrer Litteratur verlangte. Mit dem allmählichen Verfall des Reichs ging dann aber ganz natürlich ein Nachlassen auf allen Gebieten geistiger Betätigung Hand in Hand, und so verschlechterte sich auch der litterarische Stil. Der alte, ehrwürdige Klassizismus büſste seine Reinheit ein; nur entartete Bastarde, wie ein osmanischer Kritiker aus der ersten Zeit der Reform, Zijá Pascha, sich ausdrückt, entsprossen ihm. Wenn ein Türke etwas schreiben will, so muſs er, meinte jener weiter, zunächst natürlich die Schreibkunst erlernt haben. Das ist aber für ihn schon etwas recht Schweres; denn auſser der türkischen Orthographie muſs er auch die arabische und persische kennen. Und hat er diese Schwierigkeiten mit vieler Mühe glücklich überwunden, so muſs er sich Phrasen und eine Ausdrucksweise angewöhnen, die er sonst in seiner Rede nie verwendet.

Gegen das Tintentürkisch der Litteratur, wie man nach unseres Fischart »Tintendeutsch« diesen Stil vortrefflich bezeichnen konnte, wandten sich nun die Jungtürken. Die politischen Bestrebungen der neuen Richtung, die zunächst die Regierung selbst auf ihrer Seite hatte — hatte doch diese den jungen Leuten durch Reisestipendien nach Europa, meist Paris, überhaupt erst Gelegenheit gegeben, den Westen an der Quelle kennen zu lernen, bis dann allmählich der heutige, gewitterschwüle Zustand sich entwickelt hat — lassen wir hier unbesprochen. Die persönlichen Schicksale der einzelnen Schriftsteller können wir schon aus dem Grunde nicht berühren, weil wir über sie zu wenig wissen; sonst würde da manches von Ausweisungen und Verbannung zu berichten sein. Entgegen der Politik wird übrigens, abgesehen von einer vorübergehenden kurzen Periode, die jungtürkische Litteratur nicht im Auslande, sondern in der Türkei selbst gemacht. Die meisten Autoren leben und drucken sogar in Konstantinopel (wie die französischen in Paris); nur gelegentlich erschallt eine Stimme aus der Provinz, z. B. aus Saloniki oder Smyrna.

Es genügt für uns hier, aus den jungtürkischen Bestrebungen den einen springenden Punkt, der für die Litteratur in Betracht kommt, herauszugreifen. Man wollte die Türkei durch eine Aufnahme der Kultur Europas erneuern. Die modernen Ideen konnte man aber schon äuſserlich nicht in die übliche erstarrte Ausdrucksweise kleiden, den neuen Wein nicht in die alten Schläuche

füllen — der bloſse Gedanke daran war ein Unding. Nun fand man in der Litteratur des Westens Natur und Natürlichkeit, die man in der Heimat vergeblich suchte. Allerdings waren sie auch hier vorhanden, aber man achtete sie nicht. Die echt türkischen Lieder, die das Volk sang, die einfache Denkart des gewöhnlichen Mannes, dessen Geschmack nicht durch Anempfindelei an Fremdes verbildet war, brauchte man nur zu Ehren zu bringen, so begegnete man sich mit der Weise des Westens. Auch das Drama war kein völliges Novum; es gab schon ein Volksschauspiel, an welches man anknüpfen konnte (Jacob, Die türkische Volkslitteratur S. 37 ff.), wennschon Qawuqlu, Qaragöz und Genossen erst noch gründlicher Metamorphosen bedurften, ehe sie auch nur als Vorbilder der niederen Komödie duldbar werden konnten. Ein natürliches Gedicht, so proklamierte man, ist dasjenige, welches seinem Schöpfer nach wenigem Nachdenken aus einem Guſs in die Feder flieſst, und das Gleiche gilt für eine gute Prosaschrift. Bei der bisherigen beliebten Künstelei geht ein »Dichter« mit einem Ghazel von fünf Versen neun Monate lang schwanger, zu einem Briefe machen wir mehrmalige Brouillons und Kopien, und wenn man ihn nachher genau besieht, so ist der Stil doch schlecht (Zijá Pascha).

So kam die neue Richtung auf, die dann in der Tat einen auſserordentlichen Anklang fand. Bei den immer enger gewordenen Beziehungen der Türkei zu Europa hatte alles »Fränkische« (*Firengi,* »der Franke«, bezeichnet allgemein den Europäer) schon längst Boden gewonnen, und in der Litteratur konnte es auch tatsächlich vieles Segensreiche bieten. Die ersten Franken, deren litterarische Schöpfungen dem türkischen Volke übersetzungsweise vermittelt wurden, waren die Franzosen. Galt doch am Bosporus Paris als die erste Stadt des Abendlandes und die Franzosen als dessen gebildetstes Volk. So wurden Fénélon, Lafontaine, die beiden Dumas, Voltaire, Paul de Cocq, Eug. Sue, V. Hugo, Xavier de Montépin (mit besonderer Vorliebe!) und weitere Pseudogröſsen des letzten Kaiserreichs, Molière, Jules Verne, Chateaubriand nebst zahllosen anderen, Gutes und minder Gutes, Altes und Neues bunt durcheinander, übersetzt. Dem modernen Türken traten unvermittelt die heroische Würde der Klassik, die Sentimentalität der Romantik und der Realismus — in neuester Zeit auch noch der Symbolismus — gegenüber, ohne irgend welche

Übergänge. Einen besonders starken Widerhall hat in seinem Gemüte der Weltschmerz gefunden. Noch manche der allerjüngsten Autoren stehen unter dem Banne einer Weinerlichkeit, die Europa längst überstanden hat.

Diese gleich von Anfang an sehr energisch einsetzende Übersetzungsarbeit hat dann im Laufe der Zeit — in weit beschränkterem Mafse auch aus anderen Sprachen — stetig an Ausdehnung zugenommen. Neben Shakespeares in einen »Roman« umgewandeltem »Wintermärchen« erschienen »Robinson Crusoe«, Homer, und auch Werke leichtester Sorte, wie »Giroflé Giroflà«, fanden Eingang. »Die Geheimnisse der Freimauerei« haben die türkische Zensur ebenso passiert wie eine griechische Mythologie. Wenn die Regierung daneben gelegentlich eingriff, z. B. den »Wilhelm Tell« unterdrückte und seinen Übersetzer verbannte, so war ihr das von ihrem Standpunkte aus schliefslich nicht zu verdenken. Der regierende Sultan Abdel-Hamíd II. ist bis zu einem gewissen Grade ein warmer Freund und Förderer der jungen Litteratur. Man wird nicht leicht in einem anderen Lande derartig mit Ordensternen geradezu beladene Litteraten finden wie z. B. Achmed Midchat oder Abdel-Haqq Hâmyd. Der Exzellenzen unter den Schriftstellern sind gar nicht wenige.

Doch gingen neben den Übersetzungen schon bald nationale türkische Schöpfungen einher. Man suchte das von den Fremden Gelernte auf die eigenen Verhältnisse anzuwenden. Eine Wirkung auf weitere Kreise liefs sich zunächst hauptsächlich durch die Presse erwarten, und so waren die jungtürkischen Litteraten in erster Linie sämtlich Journalisten. Neue Zeitungen schossen wie Pilze aus der Erde, um allerdings häufig ebenso schnell wieder zu verschwinden. Das hat wohl in der Novellistik die dauerndsten Spuren hinterlassen. Sehr viele Prosawerke erschienen zunächst als Zeitungsfeuilletons und wurden dann später unverändert in Buchform herausgegeben. An den Büchern treten die Schwächen aber häufig recht grell hervor; denn an ein Buch stellt man mit Recht höhere Ansprüche als an eine flüchtige Tageszeitung. Überhaupt hat sich in der türkischen Moderne nicht selten die Reaktion gegen das neunmonatliche Austragen eines litterarischen Geisteskindes, das Zijá Pascha bespöttelte (S. 8), in das ebenso schädliche Gegenteil verkehrt.

Ibráhím Schinásy.

Als Vater der türkischen Moderne ist allgemein **Ibráhím Schinásy** anerkannt. Das von ihm gegründete Blatt *Teçwîr-i efkjâr* (»Ideen«) bezeichnet zunächst den Markstein des neuen Prosastils. Aber Schinásy war auch zugleich ein Dichter. Im Jahre 1859 liefs er ein Bändchen »Ausgewählte Dichtungen« *(Müntechebât)* erscheinen, die allgemeines Aufsehen erregten. Zwar hatten schon längst viele Türken Racine, Lamartine und die anderen hier übersetzten Franzosen gelesen und auch schätzen gelernt, aber doch nur im französischen, fremden Originalgewande. Hier waren sie nun zum ersten Male türkisch gekleidet, und dieses Kostüm stand ihnen vortrefflich. Man trat ihnen nun nicht mehr gewissermafsen als Franzose gegenüber, wie sich der Türke doch im Grunde mehr oder weniger fühlen mufste, wenn er sie französisch las, sondern als Türke dem Türken. Man sah, dafs sich auch türkisch das aussprechen liefs, was man bis dahin nur in der fremden Sprache genossen hatte, und da der Überdrufs an dem eigenen Klassizismus ein weitverbreiteter war, so war der Beifall der Jüngeren sehr stark, und auch den neuen Bestrebungen noch ferner Stehende mufsten mindestens aufmerksam werden.

Äufserlich spielt also das Jahr 1859 eine bedeutsame Rolle in der türkischen Dichtung, Schinásy selbst waren aber seine reformatorischen Ideen schon früher aufgegangen. Bereits in einem Ramazánsglückwunsche, den der Siebzehnjährige 1850 aus Paris an einen Gönner in Konstantinopel geschrieben und den Ebuz-Zijá Tewfîq in seiner Anthologie abgedruckt hat, findet sich ein Beispiel der neuen Dichtart: fränkische, d. h. natürliche Denkweise in türkischem Rhythmus. Schinásys Lustspiel »Des Dichters Heirat« *(Schdyr ewlenmesi)*, eine der ältesten, wenn nicht die älteste jungtürkische Behandlung der muhammedanischen Frauenfrage, hat Vambéry in seinen »Sittenbildern aus dem Morgenlande« (Berlin 1876, S. 37—46) in deutscher Übersetzung mitgeteilt. Schinásy ist am 13. September 1871 gestorben. Seine Werke sind heute sehr selten; ein Neudruck wenigstens einiger von ihnen wäre eine nationale Ehrenpflicht.

Die neue, durch Schinásy eingeleitete Bewegung hatte das Glück, alsbald Führer zu finden, die jenen selbst an Schöpfungskraft weit übertrafen. Dafs Männer in so hohen Stellungen wie

Zijá Pascha, Saadallah Pascha, Achmed Wefíq Pascha (der Übersetzer Molières — doch scheint der französische Lustspieldichter schon vor ihm incognito im Qaragöz in die Türkei eingeführt gewesen zu sein, vergl. A. Thalasso, »Molière en Turquie«, in der Zeitschrift »Le Moliériste«, Vol. IX, p. 257 ff. und 289 ff., Paris 1888) sich offen zu ihr bekannten, war für sie von hohem Werte, wenn auch deren tatsächliche originale Mitarbeit keine umfangreiche war. Ziemlich gleichzeitig traten aber eine Anzahl anderer hervor, welche die neuen Pfade weiter austraten und zugleich noch andere einschlugen: Achmed Midchat, Námyq Kemál, Sámy, Machmúd Ekrem und Abdel-Haqq Hámyd.

Bei den Anleihen, die man in der Fremde machte, galt es vor allem, das eigene nationale Bewufstsein nicht einzubüfsen. Darum wählten die jungen Litteraten bald neben den Übersetzungen das türkische Leben zum Gegenstande ihrer Schilderungen; das *Milli* (»das Nationale«) ward dem Fremden scharf gegenübergestellt. Der französische Einflufs ist natürlich bis in die neueste Zeit hinein vorherrschend geblieben, er zeigt sich sogar im Stil. Wo es der Gegenstand zuläfst, wendet ein jungtürkischer Schriftsteller gern französische Worte an: Excellence, toilette, à la cocq *öwü* (so türkisiert) u. a. nehmen sich in der unbehilflichen osmanischen Orthographie dann zunächst wunderlich genug aus. Selbst Gallizismen, wie »die Theophrasts«, d. h. Leute wie Theophrast, kommen vor.

Einer jungen, eben entstehenden Litteratur kommt selbstverständlich viel darauf an, dafs sie auch richtig verstanden werde. Daher liebt es der jungtürkische Schriftsteller, am Schlusse einer Geschichte ausdrücklich zu erklären, was er mit ihr habe sagen wollen, d. h. ihre Moral *(netídsche)* anzugeben. Er überläfst es nicht dem Leser, diese zu finden, sondern teilt sie ihm meist ziemlich aufdringlich selbst mit, damit sein Zweck ja erreicht werde. Der Autor unterbricht sogar bisweilen den Gang seiner Erzählung durch moralisierende, philosophische Belehrungen; ohne sie würde sein Buch häufig beträchtlich dünner ausgefallen sein. Neben der Ergötzung und Unterhaltung des Lesers geht eben stets ein ethischer Zweck her. Wie hausbacken die gepredigte Moral häufig ist, kann man aus Fällen sehen, wo wir die Netídsche beispielshalber mitteilen; in Nr. 13 von Midchats

»Interessanten Geschichten« wirkt sie z. B. auf den belustigten Leser geradezu verblüffend.

Dafs in den einzelnen Schriftwerken gewisse Züge vielfach wiederkehren, darf nicht wundernehmen; es handelt sich dabei um nationale Eigenheiten. So gibt es in der Liebe gewöhnlich kein Entsagen, oder dieses macht die Betroffenen doch jedenfalls unglücklich; vergessen können jungtürkische Liebende nicht. Die jungen Männer sind meist recht sentimentale Idealisten; in ihrer Liebe betrogene Mädchen werden gern schwindsüchtig (wohl nach der Kameliendame); ein liebendes Paar wächst in dem Glauben auf, sie seien Bruder und Schwester, und ist beglückt, wenn es erfährt, dafs dies nicht der Fall ist. Grofs ist auch die Neigung für Hirtenidyllistik und, vor allem, für Kirchhofsszenen.

Die Namen der Personen, die man auftreten läfst, wählt man gern typisch. So bedeutet z. B. in Wedschîhis Roman »Mechdschûre« (S. 49 unten) diese selbst »die Verstofsene«, Ra'ná »die Schöne«, oder in Kemâls »Âkif Bej« (S. 30) ist Âkif »der beständig Treue«, Dilrübá »die Herzräuberin«, u. a. m.

Eine peinlich chronologische Ordnung soll in der folgenden Einteilung in Einzelabschnitte nicht ausgesprochen sein. Die Wirksamkeit des einen Autors greift fortwährend derartig in die des anderen über, dafs eine genaue Zeitfolge sich gar nicht einhalten liefs. Kemâl war z. B. eher litterarisch tätig als Midchat, jedoch nur journalistisch. Als sein erstes Bühnenstück erschien, spielte Midchat bereits als Novellist eine Rolle. So erschien es gerechtfertigt, dessen Gesamtporträt vor das Kemâls zu stellen.

Achmed Midchat.

Achmed Midchat (geb. 1841) verstand es in seltener Weise, den Bedürfnissen der Zeit entgegenzukommen. Der Türke hat stets gern erzählen hören, das Volk erfreut sich noch heute in den Kaffeehäusern an den Geschichten der Meddâchs, öffentlicher Erzähler, wennschon dieser Beruf gegen früher stark zurückgegangen ist. Der Stil der Meddâchs ist die Redeweise des täglichen Lebens; über ihre Kunst vergleiche man die Bemerkungen G. Jacobs, Die türkische Volkslitteratur (Berlin 1901), S. 10 ff. Midchat war nun selbst ein geborener Meddâch; dadurch, dafs er deren Ton verfeinert in die Litteratur einführte, hat er sich ein hervorragendes Verdienst erworben. Plastisch

und lebendig schildert er den Verlauf eines Ereignisses. »Was denkt ihr wohl, was der Mann in der kalten Winternacht vor dem Hause wollte?« — mit dergleichen Fragen wendet er sich häufig an den Leser. Er sucht dessen Interesse und Neugier zu spannen und geht zu diesem Zwecke manchmal länger, als es nötig wäre, um den Kern der Sache herum. So plaudern wie Midchat kann aber nicht leicht wieder einer; die anderen Schriftsteller haben diesen gefälligen Causerieton nicht zur Verfügung, wenn sie ihn auch alle nachzuahmen versuchten.

Eine ganze Reihe kleinerer litterarischer Schöpfungen hat Midchat unter dem Titel *»Interessante Geschichten« *(Letâyf-i riwâjât,* bisher 25 Bändchen) zusammengefafst. Die ersten stammen aus dem Anfange der siebziger Jahre und wohl noch früher. Sie haben einen starken Erfolg gehabt und fast sämtlich mehrfache Auflagen erlebt. Da sie vielfach zunächst in Zeitungen erschienen sind, so wird die Abfassung mancher schon etwas eher als in die unten angegebenen Jahre des Buchdrucks fallen. Für uns sind unter ihnen begreiflicherweise die Millistücke am interessantesten, wir erwähnen jedoch auch die Übersetzungen und Bearbeitungen ausländischer Vorbilder, um einen Überblick über Midchats Gesamttätigkeit zu gewinnen. Bei seinen Bearbeitungen fremder Originale hat er, wie er selbst wiederholt erklärt, meist nur die Grundidee entlehnt und sich bei der Ausführung im einzelnen seine volle Selbständigkeit gewahrt. Wenn er es nicht selbst sage, meint er, würde überhaupt niemand an eine Entlehnung denken. Für einen so federgewandten Mann wie Midchat war es allerdings bequemer, etwas ganz von neuem zu erzählen, als es zu übersetzen. Dafs der Vielschreibende sich gelegentlich wiederholt, ist nicht verwunderlich. Die einst beliebten »Schabernacks« der älteren Generation, wie sie im »Nimmersatt« Neschâty Effendi ausübt, kommen z. B. auch in den »Janitscharen« vor; sogar ein Wortspiel, wie franz. *souper* und türk. *çopa* »Schläge«, die man nach türkischer Sprechweise ebenfalls »ifst«, scheut er sich nicht, mehrmals anzubringen (in »Felâtun Bej und Râqym Effendi« wie im »Nimmersatt«). Im übrigen ist aber Midchats Erfindungsgabe geradezu erstaunlich; er weifs fortwährend neue Situationen und Erlebnisse wie aus dem Ärmel herauszuschütteln.

Der Inhalt der einzelnen »Interessanten Geschichten« ist nun der folgende:

1. Zwei kurze Geschichten in einem Hefte (1897 in 4. Auflage). In der ersten, einer französischen (»Verdacht«), besteht die Pointe darin, dafs ein vermeintliches nächtliches Rendezvous einer verheirateten Frau mit ihrem Vetter sich ganz harmlos als notgedrungene Besuche eines lieu d'aisance herausstellt — man hatte bei der Abendmahlzeit Pflaumen gegessen.

Das Gegengewicht hält dem Satyrstücke eine türkische Tragödie, »Sklaverei« betitelt. Ein Türke will seine Sklavin heiraten, die aber einen Sklaven liebt. Er ist schliefslich so grofsmütig, von seiner Macht keinen Gebrauch, sondern beide miteinander glücklich zu machen. In der Hochzeitsnacht erkennen sich jedoch die in früher Jugend aus ihrem Dorfe geraubten und nach Stambul verkauften Tscherkessenkinder als Bruder und Schwester. Sie töten sich. Also auch bei humanster Ausübung hat die Sklaverei unheilvolle Folgen.

2. Wieder eine lustige und eine traurige Geschichte (1874 in 2. Aufl.). Zunächst »Jugend«. Humorvolle Schilderung des Treibens eines jungen Mannes aus der guten Gesellschaft, bis dieser mit einer hübschen Sklavin verheiratet wird.

»Die Ehe«. Die vorige Ehe war glücklich, die hier geschilderte ist höchst unglücklich. Die Wertherstimmung, wie sie in dieser Erzählung herrscht, ist in der modernen türkischen Litteratur sehr beliebt, in der Wirklichkeit gewifs nur ganz vereinzelt, kein typisches Merkmal. Das Ganze ist ein Zerrbild. Beide Novellen des Bändchens sind zusammen mit »Nimmersatt« (unten Nr. 13) ins Deutsche übersetzt worden von Dr. E. S., Türkisches Highlife (Grofsenhain und Leipzig, H. Starke).

3. »Weiberphilosophie« (1885 in 2. Aufl.). Eine wohlhabende, gelehrte alte Jungfer nimmt zwei kleine Waisenmädchen an Kindes Statt an und vermacht jedem von ihnen ihr halbes Vermögen unter der Bedingung, dafs sie sich nicht verheiraten. Die eine heiratet trotzdem und stirbt über der Untreue ihres Gatten, die andere wird eine glückliche alte Jungfer. Also ebenfalls gegen die türkische Ehe, welche die Frau nur unglücklich macht.

4. »Das Herz« (1870). Der Gärtner Paul und Marguérite de Baravel dürfen sich nach langen Hindernissen schliefslich doch heiraten, weil die adelsstolzen Eltern der Comtesse die adlige Gesinnung Pauls erkennen.

»Unglückliche«. Ein eingefleischter türkischer Junggeselle gibt sein unsolides Leben auf und wird mit einer Courtisane glücklich, die wider ihren Willen in ein öffentliches Haus geschleppt worden war. Die Liebe macht also die richtige Ehe; auch mit einer solchen »Unglücklichen« ist sie möglich.

5. »Trennung« (1870, 2. Aufl. 1884). Eine sehr phantastische Tscherkessengeschichte. Ein junger Türke wird von einem Tscherkessen adoptiert und kann nun dessen natürliche Tochter, in die er sich verliebt, nicht heiraten. Nach den merkwürdigsten Abenteuern werden aber beide doch schliefslich miteinander verheiratet; als sie sich in der Hochzeitsnacht erkennen, vergiften sie sich.

6. »Die Janitscharen« (1898 in 3. Aufl.). Ein Janitscharenoffizier will seine der Untreue verdächtige, in Wahrheit unschuldige Gattin samt ihrem Kinde durch seinen treuen Burschen töten lassen. Doch der verliebt sich in sie und heiratet sie; das Kind setzen sie aus. Dieses, ein Knabe, wird Bootsmann und verliebt sich unwissentlich in seine Schwester, die seine Mutter ihrem zweiten Gatten geboren hat. Er fällt in einem Janitscharenaufstande, seine Braut und Schwester wird wahnsinnig, alles endet höchst unglücklich. Das Treiben der Janitscharen ist lebhaft geschildert.

7. Ein Drama »Unglück« (1884 in 2. Aufl.). Meftún Bej hat heimlich zwei Frauen, die nichts voneinander wissen. Der schwache Mann schwankt zwischen ihnen hin und her; die einzelnen Akte des Stückes spielen abwechselnd in den Häusern beider. Schliefslich erfährt Çábire, die eine, das Geheimnis. Sie erkrankt an der Schwindsucht und veranlafst Meftún auf ihrem Totenbette, den Scheidebrief an die Rivalin Lêlá zu schreiben. Sehr sentimental.

8. »Der Tod steht bei Allah« (1873). Zwei Liebende wollen sich auf ihren gegenseitigen Gräbern das Leben nehmen, da sie beide einander tot glauben. Sie finden sich nun auf dem Kirchhofe und werden glücklich. Rückwärts schreitend werden die Intriguen aufgedeckt, durch die alles gekommen ist. Das Haremsleben erfährt eine eingehende Schilderung.

9. »Eine wahre Geschichte« (1876). Ein Muhammedaner darf ein von ihm verführtes Christenmädchen nicht heiraten, und beide werden unglücklich.

»Boshaft«. Ein alter Mann rächt sich an seinem Todfeinde dadurch, dafs er Geld zusammenbettelt und es dem Sterbenden bringt, damit er sich davon begraben lasse. Dadurch soll ihm seine ganze Hilflosigkeit am Ende eines schurkischen Lebens verzweifelnd zum Bewufstsein kommen.

10. »Schicksalsfügung« (aus dem Französischen, 1877). Ein Geigenbauer gibt seine Tochter demjenigen seiner vier Gesellen, der die beste Probegeige macht (vergl. E. T. A. Hoffmanns »Meister Martin und seine Gesellen«).

»Ist Junggeselle sein ein Glück?« Ein Türke versucht es eine Zeitlang in Pera mit dem à la franca-Leben, dann mit einer Wirtschafterin und einem Diener à la turca, bis er schliefslich in der Ehe sein Glück findet.

11. »Glück« (1884). Von zwei Schulkameraden wird der eine ein erfolgreicher Landwirt, der andere entfremdet sich dem türkischen Wesen und wird unglücklich.

12. »Das Gespensterhaus« (1884). Eine sehr unwahrscheinliche, auf dem Lande bei Lyon spielende Entführungsgeschichte.

13. »Der Nimmersatt« (1884). Dieses Kabinetsstück von Kleinmalerei schildert höchst ergötzlich einen gefoppten Schmarotzer. Es genügt Midchat indessen nicht, den Leser blofs zu unterhalten, was die reizende Geschichte reichlich tut. Er verkündet vielmehr gleich zu Anfang, seine eigentliche Absicht sei, dafs man sich ein Beispiel an dem geschilderten Fresser nehme, auch wenn man beinahe vor Lachen geplatzt sei, eine Mahnung, die er zum Schlusse nochmals wiederholt.

14. »Ein Reuiger« (1884). Ein junger Weiberfreund und Lebemann bekehrt sich nach einem mifsglückten Liebesabenteuer und heiratet. Midchat rühmt hier von der türkischen Ehe, dafs beide Teile, die einander vorher gar nicht kennen, darum auch keine gegenseitigen Enttäuschungen zu erwarten hätten, wie solche in Europa so häufig bereits nach dem Honigmonate einträten. In der türkischen Ehe füge man sich in das Unvermeidliche und werde glücklich, weil man den guten Willen dazu mitbringe. Von dieser Seite sieht er sonst die Sache nicht an. In der Türkei würden allerdings Auerbachs »Frau Professorin« und zahlreiche andere darum noch nicht unglücklich geworden sein, weil sie in den Bildungskreis ihrer Männer nicht hineinpafsten.

15. »Die Zigeunerin« (1886). Ein junger, vornehmer Türke hat sich in ein schönes Zigeunermädchen verliebt und sie zur Dame ausbilden lassen. Er darf sie aber nicht heiraten, obwohl sie gebildeter ist als viele Mädchen der besten Gesellschaft; denn das wäre nicht standesgemäfs. Er stirbt nach einem mifsglückten Selbstmordversuche. Eine sehr rührsame, breit ausgetretene Erzählung.

16. »Doppelrache« (1886). Eine französische Geschichte aus dem »Moniteur oriental«.

17. »Geld« (1886). Ähnlich wie in Nr. 11 wird an den Schicksalen zweier Jugendfreunde gezeigt, dafs Geld nicht glücklich macht, sondern dafs nur ein Mensch, der etwas gelernt hat, zum Ziel kommt.

18. »Jeder ist seines Glückes Schmied« (1886), nach dem französischen Romane »Les grandes dames de Paris«.

19. »Das Mädchen mit Zeugnissen« (1889, nach einer Erzählung im »Levante Herald«). Aus der in Paris spielenden Novelle läfst sich auch hinsichtlich der türkischen Mädchen die Forderung entnehmen, dafs für ihre Ausbildung mehr als bisher geschehen müsse.

20. »Der Blick aus dem Wandschrank« (1889). Ein Bild aus der Zeit Sultan Machmúds II. im Stile von 1001 Nacht. Ein lustiger Kumpan wird nachts von einer Frau aufgenommen und mufs sich in einen Wandschrank verstecken, als unerwartet deren Liebhaber, ein Janitschare, dazu kommt. Bald erscheint auch noch der eigentliche Mann, der den Janitscharen samt dem ungetreuen Weibe umbringt. Der im Kleiderschranke wird entdeckt, aber sein Leben doch schliefslich geschont.

21. »Zwei Betrüger« (1893). Nach einem »Romänchen« aus einer französischen Zeitung. Der Vicomte Charles de Blanchemaison und die Comtesse Cécile de Brouillard wollen beide nur aus Liebe heiraten. Sie lernen einander unter falschen Namen kennen und heiraten sich, bis sie schliefslich erfahren, dafs sie nicht nur eine Liebes-, sondern auch eine Standesehe geschlossen haben.

22. »Der Kommissionär Çydqy« (1893). Ein Bild aus dem türkischen kaufmännischen Leben vergangener Tage.

23. »Lebensretter« (1893). Drei kleine Geschichten. In der ersten läfst sich ein Franzose zum Spafs von einem anderen

scheinbar vor dem Ertrinken retten, wofür dieser die Rettungsmedaille erhält.

24. »Ein Jagdabenteuer« (1893).

25. »Mutter und Tochter« (1894). Die Mutter ist eine ihrer Zeit unter dem Namen »Žižiq« (aus Angélique verderbt) berühmt gewesene Cocotte, die zuerst das Velozipedfahren der Damen in Paris eingeführt hat. Ihre Tochter Louise hat die alte Grofsmutter Germaine aufgezogen. Mutter und Tochter treffen einander vor der Kirchtür nach Louisens Trauung; doch lüftet die zur Bettlerin Herabgesunkene das Geheimnis nicht. Das ist ihre erste und zugleich letzte gute Handlung der Tochter gegenüber.

Wir geben zum Schlufs nach Dr. E. S.s Übersetzungen einige Proben. Zunächst aus dem »Nimmersatt« (Nr. 13):

»Elefanten-Tachsin (eben der Nimmersatt) sprach öfters einmal im Palaste Neschâty Effendis vor. Neschâty Effendi nämlich gefiel sich darin, als der gastronomische Pol Stambuls zu gelten. Diejenige Person nun, welche Tachsin in dessen Palaste am meisten umschwärmte, war Meisterin Tscheschm Dschelâd. So oft er in den Palast kam, brachte er auch der Meisterin Tscheschm Dschelâd ein Geschenk mit, und wäre es nur ein Fingerhut gewesen. Ja, er liefs sogar in Ansehung seines Junggesellentums manchmal den Gedanken einfliefsen, dafs, wenn er möglicherweise eines schönen Tages Heiratsabsichten bekommen sollte, er dem gnädigen Herrn zu Füfsen fallen und ihn um die Freilassung der Meisterin Tscheschm Dschelâd anflehen würde, damit er sie und nur sie allein ehelichen könne.

Ahnst du wohl, verehrter Leser, aus welchem Grunde Elefanten-Tachsin der Tscheschm Dschelâd in so aufdringlicher Weise den Hof machte? Bemerken müssen wir vorher, dafs die gute Meisterin über alle solche Freilasserei, Heiraterei und dergleichen eigentlich schon lange hinaus war. Auch abgesehen davon, dafs sie die Vierzig bereits weit hinter sich hatte, hätte sie, selbst wenn sie eine fesche Maid von achtzehn oder zwanzig Lenzen gewesen wäre, immer zu denjenigen Frauen gezählt, welche zu keinem andern Berufe geschaffen zu sein scheinen als zu dem, die Obliegenheiten einer Dienerin treppauf, treppab zu besorgen. Denn wenn unsere Dichter, wie sie für schöne Frauen die Attribute 'mit schlankem Wuchs, feiner Taille, Kirschenlippen, gewölbten Augenbrauen, langen Wimpern, vollem Hals u. s. w.' bestimmt haben, entsprechende Attribute auch für häfsliche Frauen festgesetzt hätten, so hätte man sie möglicherweise insgesamt auf die Meisterin Tscheschm Dschelâd anwenden können. Nein, nur weil sie Kellermeisterin für den Harem Neschâty Effendis war, wurden ihr von Elefanten-Tachsin solche Huldigungen dargebracht. So oft er in den Palast kam und ihr ein Geschenk — und wäre es eine Stecknadel

gewesen — in den Harem brachte, richtete auch Meisterin Tscheschm Dschelád sogleich die Frage an ihn, ob er etwa Hunger habe. War es denn da menschenmöglich, dafs Tachsin keinen hatte? Sobald also auf obige Frage eine bejahende Antwort erfolgt war, ging auch schon aus dem Harem eine Reihe von Speisenplatten ab, auf denen ein Menu, vollständig vom Hühnerfleisch bis zum Kristallgelee und dem Erdbeersirup, aufgetafelt war.

Nun weifs der Leser wohl, warum Elefanten-Tachsin die Meisterin Tscheschm Dschelád verehrte. Freilich, als man ihn eines Tages frug, warum er eine so alte Dienerin liebe, gab Nimmersatt Tachsin eine ganz andere Antwort, die aber, weil sie seinem Charakter und seinem Rufe in Wirklichkeit noch mehr entsprach, sich ganz gut hören liefs. Er führte nämlich aus: 'Achtet einmal gefälligst auf die Bedeutung des Namens Tscheschm Dschelád*)! Nun hat der Henker ein Beil. Ein Beil haben aber auch die Köche, um damit Klops und Hackefleisch zu bereiten. Dieses Werkzeug ist demnach nach meiner Ansicht sehr verehrungswürdig. So also liebe ich aus Respekt vor dieser Verehrungswürdigkeit die Meisterin Tscheschm Dschelád gar sehr'. Ist es nun nicht eine jedenfalls bemerkenswerte Erscheinung, dafs Nimmersatt Tachsin, sobald nur irgend eine Beziehung zum Essen gegeben war, sogleich seine ganzen seelischen Kräfte daraufhin konzentrierte, ja sich sogar bis zur Verehrung eines Beils verstieg?

Wenn es nun auch klar war, dafs Nimmersatt Tachsin Tscheschm Dschelád reinweg nur um der schönen Frühstücksspenden willen umschmeichelte, die er regelmäfsig bei jedem Besuche einheimste, so läfst doch keine Frau, die etwas in die Jahre gekommen ist, im Punkte der Liebesleidenschaft mit sich spafsen. Denn, während die Frauen in ihrer Jugend wohl auch an eine ihnen entgegengebrachte Neigung glauben, aber trotz dieser Überzeugung es nicht zu den Unmöglichkeiten gehört, dafs eine andere Neigung in ihnen die Oberhand gewinnt, falls ihnen die Bürgschaften für die erstere nicht mehr stark genug erscheinen, braucht man ihnen, sobald sie in ein gewisses Alter getreten sind, nur einmal ein freundliches Gesicht zu machen, so fassen sie das sofort als etwas ganz Ernsthaftes auf und betrachten es als eine ausgemachte Liebeserklärung.

Die Ursache hierfür ist nicht schwer zu erraten. Denn auf dem Antlitz einer schönen Frau ruhen jederzeit die Blicke, Erwartungen und Wünsche einer ganzen Welt, und sie ist sich ihrer Macht, jederzeit und, wen sie will, mit ihren Reizen zu bezaubern, wohl bewufst. Sollte es ihr daher den geringsten Kummer bereiten, wenn einige wenige ihren Blick von ihr abwenden? Solche dagegen, denen Schönheit nicht zu Teil geworden ist, und denen es für gewöhnlich nicht gelingt, den begehrenden Blick eines Mannes auf sich zu lenken, machen, wenn dies doch zufällig einmal glückt, die höchsten Anstrengungen, damit dieser Blick ja nicht wieder von ihnen abgleite.

*) Persisch: Auge des Henkers.

Zu letzteren gehörte nun aber auch Neschâty Effendis Meisterin Tscheschm Dschelâd. Sie nahm also Nimmersatt Tachsins Artigkeiten für bare Münze und glaubte steif und fest daran, dafs er nächstens Neschâty Effendi um ihre Freilassung bitten werde.

Obschon nun das Verhältnis zwischen Tachsin und Tscheschm Dschelâd nicht allen Bewohnern des Palastes bis in alle Einzelheiten hinein bekannt war, so hatte es doch immerhin einige Mitwisser, natürlich mehr im Harem als im Selamlyq (der Abteilung des Hauses für Männer). Doch neckte bereits manche Bedienstete, wenn Tachsin kam, Tscheschm Dschelâd mit dem Rufe: 'Dein Schatz ist da!' oder auch: 'Dein Schatz will sich nach deinem Befinden erkundigen', wenn sie ihr im Scherze unter die Nase reiben wollte, dafs er mit einem kleinen Geschenke für sie herbeikäme.

Oft genug kam es vor, dafs man, wenn Meisterin Tscheschm Dschelâd die mancherlei von der Tafel übrigbleibenden Leckerbissen hurtig beiseite brachte und in den Kellerschrank verschlofs, sie mit den Worten: 'Sicherlich verbirgt sie das für Tachsin Agha' in Verlegenheit setzte oder, wenn sie einmal das Schlucksen überkam, kichernd meinte: 'Jetzt denkt Tachsin Agha an dich!' Nicht einer mafs aber der Neigung Tachsin Aghas zu Tscheschm Dschelâd eine ernsthafte Bedeutung bei, sondern ein jeder setzte sie auf Rechnung seiner gesamten sonstigen Späfse.

Und wirklich gab es derartige Späfse Tachsins nicht wenige. In demselben Palaste war, gleichwie Tscheschm Dschelâd seine gute Freundin, auch der Diener Serkiz sein guter Freund. Nimmersatt Tachsin pflegte zu sagen: 'Wenn ich ein Dichter wäre, würde ich dieses Serkiz Lob in tausendstrophigem Liede besingen; denn während ein gewöhnlicher Freund einen nur mit seelischen Genüssen der Liebe bewirtet, begnadet einen Serkiz mit dem leiblichen Genusse an guten Bissen.'

Den genannten Umständen angemessen hielt man denn allgemein das Verhältnis zwischen Tscheschm Dschelâd und Nimmersatt Tachsin für durchaus harmlos und verfolgte es keineswegs mit argwöhnischen Blicken. Wir wollen darum beim Abschlusse des ersten Kapitels noch eine zwischen den beiden vorgefallene Tatsache verraten, damit unseren Lesern die Einzelheiten des zweiten vollkommen klar werden.

Eines Tages im Ramazân befand sich Elefanten-Tachsin im Palaste Neschâty Effendis, wo er, wie so oft, seinen Appetit stillte, und hatte, freilich nicht um die Zeit der Abendmahlzeit, wohl aber um die Frühmahlstunde herum, seine verliebten Possen mit Meisterin Tscheschm Dschelâd bald auf dem Korridor, bald hinter dem Drehschranke*), bald auch in anderen günstige Gelegenheit bietenden Räumen etwas

*) In die Wand zwischen Harem und Selamlyq eingelassen. Er vermittelt besonders den Verkehr von Gegenständen zwischen diesen zwei sonst streng geschiedenen Abteilungen des muslimischen Hauses. Ein solcher Wandschrank ist uns schon in Nr. 20 der »Interessanten Geschichten« (oben S. 17) begegnet.

weiter als gewöhnlich getrieben. Die würdige Meisterin hatte nun, als das Beiramfest herankam, für Tachsin Agha, den sie fortan als ihren Bräutigam zu betrachten anfing, ein Geschenkpaketchen zurecht gemacht.

Als nun Tachsin Agha dieses Päckchen, welches nach den Verhältnissen der Meisterin ganz stattlich ausgefallen war, öffnete und über das darin enthaltene feine Linnenhemd, die Weste von indischem Stoff, den afghanischen Gehrock und dergleichen im höchsten Erstaunen dastand, kam da nicht zwischen den Falten eines goldgestickten Taschentuches ein Papier zum Vorschein? Und waren nicht mit Frauenhand folgende Worte auf das Papier geschrieben: 'Ach! Erbarmungslosiger! Auf wie lange noch soll ich brenen und braden?'

Wir haben den Text der Worte nicht im geringsten geändert. Nimmersatt Tachsins Lesekunst stand nun aber auf gleicher Höhe mit der Briefschreiberin Schreibekunst, und so kam es, dafs, obgleich er sich grofse Mühe gab, durch langsames Buchstabieren den Sinn der Worte zu entziffern, er beim ersten Male kaum irgend etwas davon begriff. Als er aber endlich an das Stichwort 'Braten' kam, begann er, sintemalen er einen frischen Braten über alles liebte, sie noch einmal und mit aller Umständlichkeit zu überlesen und gelangte nunmehr zum Verständnis dessen, was Meisterin Tscheschm Dschelâd eigentlich wollte, worüber er sich folgendermafsen äufserte:

'Ach, was soll ich mit diesen Worten, was mit diesem Pakete anfangen? Wenn sie mir statt dieses Päckchens eine feine Sahnenpastete geschickt hätte, wäre das mir unzweifelhaft viel willkommener gewesen. Und wenn sie mir, statt selbst zu braten, ein Würfelfleisch aus feinstem Hammelrücken gebraten hätte, so wäre mir das tausendmal lieber gewesen'.«

In der »Ehe« (Nr. 2) erzählt Çâbire Hanym den Verlauf ihrer Hochzeitsnacht wie folgt:

»Wozu soll ich erst all' die Einzelheiten des Hochzeitsfestes aufzählen? Lafs mich lieber gleich zu unsern weiterhin erlebten Abenteuern übergehen. Es wurde Abend. Der Bräutigam kam und verrichtete sein Gebet. Auch die Ehrendame war zur Stelle, legte unsere Hände ineinander und entfernte sich. Wo aber war nun der schöne Brauch, nach dem der Jungvermählte sich bemüht, seiner jungen Frau ein Geständnis zu entreifsen, er ihr Zuckerwerk darreicht und Koseworte zuflüstert? Ach nein, ach nein! Von alledem gab es nichts bei meinem Bej. Wenn es nach mir gegangen wäre, würde ich am liebsten dem Bej, der meines Lebens Luft und Lust war, um den Hals gefallen sein. Aber es ist etwas Geheimnisvolles um junges Eheglück. Geduld und Langmut mufs man dabei haben.

Inzwischen verging eine Stunde, ohne dafs ein einziges Wort von den Lippen des Bejs gekommen wäre. In einer Ecke zusammengekauert safs er da. Später, als ich schärfer in sein Gesicht sah, bemerkte ich, dafs er verstohlen weinte. Ich geriet gänzlich aufser

Fassung. Was sollte ich nun beginnen? Ihn nach der Ursache seiner Tränen zu fragen, schämte ich mich. 'Herr, mein Gott, habe du Erbarmen!' betete ich. Endlich wandte der Bej sein Gesicht mir zu und sagte: 'Mein Lämmchen, den ganzen Tag bis zum Abend hast du in dieser Kleidung dagesessen; auf deinem Kopfe allein trägst du fünf Oqa Gold, Silber und Geschmeide, das hat dich sicher müde gemacht. So stehe wenigstens auf, entkleide dich und suche die Ruhe!'

Was war da zu machen? Ich erhob mich also und ging nach der Tür. Die Ehrendame kam mir entgegen. In einem Gemache im Innern kleidete ich mich aus, kam zurück und sah, wie der Bej, ebenfalls entkleidet, sich in einen Winkel zurückgezogen hatte, mit einem Buche in der Hand, welches er, Gott weifs wo, gefunden, und wie er darin las und las.

Beim Innewerden meines traurigen Loses wäre ich am liebsten in Tränen ausgebrochen. Aber ich konnte nicht weinen und schämte mich auch, zu weinen. Ich begann meine Lage zu überdenken. Je mehr ich aber nachdachte, desto aufgeregter wurde ich, und je mehr meine Aufregung wuchs, um so mehr mufste ich nachdenken. Ich geriet dadurch in einen Zustand, dafs ich nahe daran war, mich zu vermessen, den Bej um Aufklärung zu ersuchen. Durfte das aber sein? Eine junge Frau ist hilflos. So fing ich an, still in mich hinein zu weinen und suchte mir dabei Rechenschaft über den Stand der Dinge zu geben. Ich sagte mir: 'Er liebt mich noch nicht, noch hat er mich bisher geliebt.' Wenn aber ein junger Mann einmal liebt, wie mächtig ist dann seine Liebe! In dieser Nacht trifft er das erste Mal mit mir zusammen. Die Liebe gehört nicht zu denjenigen Sorten Birnen, welche einem gleich in den Mund fallen. Er hat eben nicht heiraten wollen. Ich kann nicht behaupten, dafs er überhaupt nicht hat heiraten wollen, aber jedenfalls hat er mich nicht zur Frau haben mögen. Seine Eltern haben ihn also gegen seinen Willen verheiratet; sie meinten, sich ihr Naturrecht nicht schmälern lassen zu dürfen. Was sollte und konnte der Arme tun? Nun, er hat eben den Willen seiner Eltern erfüllt. Möge Gott es ihnen vergelten, dafs sie ihres Kindes Sinn und auch meine Seele so gequält haben. Ist eine Vermählung unter solchen Umständen statthaft, was wäre dann nicht alles statthaft? Wäre es daher nicht viel besser, wenn man den Kindern etwas mehr Freiheit liefse? Ich freilich konnte den Bej lieb haben, da ich ihn seit zwei Jahren gesehen und sein Treiben beobachtet hatte. Wie aber sollte er mich lieben, der mich heute zum ersten Male sah? Aber nur Mut! Vielleicht führt Gott noch alles zu einem guten Ende, vielleicht wird sich mein Leben noch glücklich gestalten.

So grübelte ich in meiner Ecke, und so las der Bej in der seinigen, bis die siebente Stunde*) herbeikam. Noch immer rührte sich kein Laut. Auf einmal bemerkte ich, dafs der Bej in tiefen Schlummer versunken war. Ich hustete ein-, zweimal, ich tat dies und das, er

*) Türkische Zeit.

rührte und regte sich nicht. Ich stand auf und ging zu ihm hin und bemerkte bei schärferem Hinsehen, wie Tropfen um Tropfen bitterer Zähren von seinen Wangen rannen und bereits Kragen und Einsatz seines Hemdes ganz durchfeuchtet hatten. Ich rief ihn an: 'Bej, hier werden Sie keine Ruhe finden, wollen Sie nicht aufstehen und sich auf Ihren Platz schlafen legen?' Er wachte auf und legte sich mit den Worten: 'Sehr wohl, mein Lämmchen!' auf seinen Platz. Ich setzte mich ganz dicht neben ihn, mich geflissentlich nicht niederlegend, in der Erwartung, dafs er vielleicht einige weitere Worte sprechen würde. Vergebens! Während ich ihm ins Gesicht schaute, verfiel er, wo er lag, wiederum in Schlaf.

O, welche Lage! O, welche Nacht! Immerdar wird sie vor meinen Augen stehen! Dreimal Wehe über den unglücklichen Mazlûm! Wie aufgeregt mufste er doch sein! Er wollte im Traume reden, doch schien sein Herz viel zu friedlos, als dafs er fest einschlafen und ruhig hätte träumen können. Kaum hatte er ein, zwei Worte gesprochen, so fuhr er zusammen, erwachte, zwinkerte nach meinem Gesicht mit den Augen und schlofs sie wieder, um, wie mich deuchte, wieder einzuschlummern. Was blieb mir übrig? Ich begann zu weinen. Wie sollte ich mir diesen trostlosen Zustand deuten? Ich wurde ganz irre. 'Ist dies das Werk einer Behexung? Nein, so dumm bin ich nicht, um an Hexerei zu glauben! Was ist es dann? Offenbar ist er erzürnt auf seine Eltern. Darf er dies aber mir entgelten lassen? Und wenn dieser Mann noch so berühmt ist wegen seiner Kenntnisse, darf er, der doch keinen Makel an mir kennt, deshalb gegen mich so grausam sein? Findet er denn gar keinen Gefallen an mir? Daran aber darf ich gar nicht denken, sonst wird mir's noch weher ums Herz. Was kann ich weiter tun? So will ich mich wenigstens an seinem Gesichte satt sehen.'

Das tat ich denn eine Weile lang. Schliefslich aber legte ich mein Haupt näher an das seine und streckte mich leise neben ihn hin. Nicht wollte ich ihn in seiner Ruhe stören, denn ich fühlte Mitleid mit ihm. 'War er nicht kopfüber in das Elend gestürzt? Wohl kaum würde er, hätte er nicht einen grofsen Kummer in sich geborgen, in dieser Weise geruht haben. Er selbst ein Jüngling, an seiner Seite ein junges Mädchen, in dessen Gesicht er, und wenn er halb blind war, die Zeichen der Liebesleidenschaft erkennen mufste, dessen Herz voll sehnsüchtigem Verlangen nach ihm, auch wenn er jene Zeichen nicht verstanden hätte, mit seinen Schlägen eine inbrünstige Neigung verraten mufste! Nein, es konnte nur ein grofser Kummer in dem Armen sein, dafs er so zu handeln vermochte. Er würde sonst doch wenigstens zwei Worte mit mir gewechselt haben.'

Über all' diesen tausend Grübeleien schlief ich ein. Plötzlich merkte ich, wie mich jemand weckte. Ich schlug die Augen auf und hörte Mazlûm Bej zu mir sagen: 'Steh auf, mein Lämmchen! Es ist Morgen. Alle Welt ist schon aufgestanden!' Ich kann nicht be-

schreiben, wie glücklich mich diese wenigen Worte machten. Nicht Worte waren es für mich, nein, Balsam für mein wundes Herz. Ich erhob mich, der Bej trank seinen Kaffee und ging hinaus. Ich meinte, er ginge, seinen Schwiegereltern die Hand zu küssen. Indessen wufste bis zum Abend kein Mensch, wohin er gegangen war.

Ich weifs nicht, ob es mir meine Mutter an den Augen anmerkte, dafs ich die ganze Nacht geweint hatte; wenigstens frug sie mich am Morgen: 'Meine liebe Tochter, dein Gesicht und deine Augen sehen ganz verändert aus. Wie kommt das? Hast du nicht ausgeschlafen? Wie hast du diese Nacht zugebracht?' Ich wollte ihr nicht reinen Wein über meine Lage einschenken und suchte sie daher mit Ausflüchten zu täuschen. Und in der Tat drang sie auch nicht weiter mit Fragen in mich, sondern geriet, wie es mir deuchte, auf andere Gedanken und wollte, von dieser falschen Voraussetzung aus, mich nicht in Verlegenheit setzen.«

Endlich der Schlufs von »Jugend«, eine köstliche Satire auf die türkische Eheschliefsung:

»Ach Tante, wenn ich wüfste, wie ich das Original zu dieser Photographie erlangen könnte!«

»Und wenn nun, was würdest du dann tun?«

(Ein wenig verlegen) »Ich würde es heiraten.«

(Ein Lächeln.)

»Meine verehrte Tante, warum hast du soeben gelacht?«

»Worüber werde ich gelacht haben? Über deinen Fall habe ich gelacht. Deine Eltern bestürmen dich bereits seit fünf Jahren. Warum hast du nicht geheiratet?«

»Ich wollte nicht so blindlings heiraten!«

»Wie willst du denn jetzt anders heiraten?«

»Nun, ich habe ja das Bild hier in meiner Hand.«

»Das soll also leider heifsen, dafs du nur nach Schönheit gehen willst?«

»Aber, bitte, Tante, ist denn diese hier etwa nur schön?«

»Was denn sonst? Weifst du vielleicht, wer sie ist, wie ihre Erziehung beschaffen ist, oder ob ihr Charakter mit dem deinigen harmonieren würde?«

»Ach, wegen solchem Kram will ich mir jetzt den Kopf nicht zerbrechen.«

»So, soll das etwa heifsen, dafs du deine alten Anschauungen über Bord geworfen hast?«

»Beim Himmel, ich weifs gar nicht, wie mir ist. Es ist hier sehr heifs geworden. Bitte, Tante, befiehl etwas Wasser.«

»Das sollst du haben, mein Junge. Gül-Pêker*), bringe etwas Wasser!«

*) Persisch: Rosengesicht.

Pêker brachte Wasser, und ich trank es. Aus lauter Scham vor meiner Tante wagte ich es aber nicht, sie anzublicken. Wie sollte ich auch, wo ich keinen Menschen anzublicken mehr den Mut hatte. Die Tante liefs auch für sich selbst etwas Wasser bringen. Auf einmal merkte ich, dafs dieses Pêkergesicht kein anderes war als das Feengesicht in meiner Tasche.

›Aber bitte, Tante —‹, weiter brachte ich bei meiner Verwirrung nichts heraus.

›Was ist dir, mein Sohn?‹

Inzwischen entschwand das Mädchen eilends meinen Blicken.

›Wer ist diese?‹

›Ich weifs es nicht.‹

›Was? Du weifst es nicht? Ist sie etwa nicht die Verkörperung des Bildes, welches ich hier in der Tasche habe?‹

›Ich fürchte, du verwechselst sie.‹

›Ach geh mir doch mit deinem Verwechseln! Ach bitte, Tante, erlöse mich aus meiner Verzauberung!‹

›Ich traue dir noch nicht recht und darf es auch nicht. Du bist ein Gegner des Heiratens und deine Neigung zu Liebeleien ist noch zu grofs.‹

Sofort erhob ich mich und erfafste ihre Hand. Alle Scheu war von mir gewichen. Ich liefs die Hand wieder fahren, küfste ihre Füfse und beschwor sie, mir zu sagen, wer jene und ob sie eine Sklavin sei.

›Ja,‹ antwortete sie, ›sie ist allerdings eine Sklavin und eine von den zwei Mädchen, welche du damals auf meinem Wagen gesehen hast. Sie war auch diejenige, welcher du nachher, als ich mit der Küchenaufseherin eingestiegen und zum Bazar gefahren war, den Brief übergeben hast.‹

Ich bettelte: ›Lafs sie mir noch eine Zigarette bringen!‹

Mein Flehen wurde erhört, und das Mädchen brachte die Zigarette. Ich wollte sie nehmen, war aber so kraftlos, dafs sie zu Boden fiel. Hierüber lächelte das Mädchen. Himmel, ich wurde förmlich toll, aber vor Freude.

Kurzum, in dieser Weise verging der Abend. Am nächsten Tage kehrten wir nach Hause zurück. Da ich, wie oben bemerkt, nun alle Scheu überwunden hatte, entdeckte ich mich auch meiner Mutter. Sie war augenscheinlich sehr vergnügt darüber, dafs ich mit meinen eigenen Füfsen mich in einer derartigen Schlinge hatte fangen lassen; wahrscheinlicher aber war es, dafs sie bereits vorher so weit in die Sache eingeweiht worden war, dafs dieses ihr Vergnügen die unmittelbare Folge sein mufste. Ich will keine unnötigen Worte weiter machen. Wir vertrauten die fernere Gestaltung der Verhältnisse der Tante an und liefsen sie in allen Stücken gewähren, wie sie es für gut fand.

Am nächsten Tage kam meine Tante und erklärte sich damit einverstanden, uns die Sklavin zu überlassen, aber nur unter einer

Bedingung. Es sollte nämlich das Mädchen ein volles halbes Jahr nicht in mein Zimmer hineinkommen dürfen, und wenn ich dann nicht in ihrem Charakter, ihrem Betragen oder ihrer Erziehung einen Fehler entdeckt und dadurch abgeschreckt worden wäre, so sollte sie mein sein. Weiterhin aber sollte ich einen Eid darauf ablegen, daſs, wenn sie einmal mein wäre, ich sie niemals wieder verlassen und mich niemals nach einer anderen umsehen dürfte.

»Ach Tante,« warf ich ein, »deine Bedingungen sind freilich recht hart. Mögen sie aber sein wie sie wollen, läſst sich denn wenigstens von der Wartezeit nichts abhandeln?«

Durch mein inständiges Bitten erreichte ich denn auch endlich, daſs jene auf vier Monate herabgesetzt wurde. Und wirklich hatte auch meine Tante sehr weise gehandelt. Denn nur ihren Bedingungen war es zuzuschreiben, daſs ich das Mädchen so gründlich prüfte und ihr Tun und Lassen so aufmerksam verfolgte. War es doch keine Kleinigkeit, mich verpflichten zu müssen, sie, wenn ich sie einmal geheiratet hätte, niemals wieder von mir zu lassen! Leicht ist es, ein Versprechen zu geben, schwer aber, es zu halten.

Indessen erwies sich das Mädchen so wohl erzogen, und ihr sittliches Verhalten war so vorzüglich, daſs ich kaum eine Unvollkommenheit, geschweige denn einen schlechten Charakter an ihr hätte entdecken können, was mich ihr sonst abwendig gemacht haben würde.

Endlich waren die vier Monate herum. An einem Montag Vormittag kamen mein Vater, meine Tante, meine Mutter und meiner Tante Schwiegermutter zusammen. Ich und meine kleine Schwester horchten an der Tür. Man rief Pêker herein. Mein Vater holte ein schon vorher fertiggestelltes Freilassungsdokument hervor und händigte es ihr ein. Meine Tante aber hielt folgende Ansprache an sie:

»Mein liebes Mädchen! Bereits als du in mein Haus kamst, hatte ich dich freigelassen, dir aber, damit deine Erziehung ohne Störung von statten ginge, keine Mitteilung davon gemacht. Jetzt ist nun deine Erziehung vollendet und wir sind willens, dich zu unserer Schwiegertochter und Schwägerin zu machen. Dazu aber muſst du im Vollbesitz aller Rechte und gegenüber deinem Gatten, deinem Hause, deiner Familie eine unbeschränkte Herrin sein.«

Um die Mittagszeit rief man einen Imâm (Prediger) herbei. Es erschienen ferner von den Ortseinwohnern vier oder fünf der nächsten Nachbarn, und wir schlossen einen regelrechten Ehebund. Gott sei Lob und Dank! Von dieser Zeit ab besann ich mich auf mich selbst und rückte in die Reihe der Vollmenschen ein.

Siehe, so treibt es die Jugend. Jeder junge Mann ist anfänglich ein Gegner der Ehe; hat er aber erst einmal einen Stein des Anstoſses gefunden, so schreit er von selber nach dem Heiraten. Nur so viel Glück möchte ich ihm dann freilich wünschen, daſs besagter Stein ebenso mollig wäre wie derjenige, mit welchem mein eigener Kopf in Berührung gekommen war. —

Von den umfangreicheren Milli-Romanen Midchats gilt das Gleiche, was wir oben über seine Schriftstellerei überhaupt bemerkt haben. Er dichtet mehr oder weniger phantastische Erzählungen zusammen, ohne jedoch zu grobe, handgreifliche Unmöglichkeiten einzuführen. Die Fabel ist meist mit Geschick ersonnen und behaglich durchgeführt.

Einer seiner frühesten Romane war »Hüssên der Bauer« *(Hüssên-i fellách),* den er verfaſste, ermutigt durch den auſserordentlichen Beifall, welchen sein »Hassan der Seefahrer« *(Hassan-i mellách),* eine Nachahmung von A. Dumas' »Grafen von Monte Christo«, gefunden hatte. In »Ein Türke in Paris« *(Parysda bir türk)* schilderte er aus eigener Anschauung die Eindrücke dieser Idealstadt aller Jungtürken auf einen jungen Osmanen und versuchte sich unmittelbar darauf in *»Sülêmán aus Mossul« *(Sülêmán-i Moçylly,* 1877) als der erste im historischen Roman. Doch kehrte er bald wieder zum leichteren Genre mehr romanartiger und novellistischer Erzählungen zurück.

*»Zum zweiten Male auf der Welt« *(Dünjája ikindschi gelisch,* 1874) schildert die Schicksale eines Liebespaares, das infolge der Intriguen eines Eunuchen sieben Jahre lang in einer unterirdischen Höhle auf einer Insel bei Stambul zubringen muſs, während es auf der Erde oben als tot gilt. Wir befinden uns in der Zeit des Sultans Selîm III. zu Beginn des 19. Jahrhunderts, also für Midchats Leser schon in einer etwas entfernteren Vergangenheit, deren Zustände gegenüber der Gegenwart patriarchalisch anmuten. Die Moral der Erzählung soll sein, daſs jemand, der in seiner Selbstsucht sogar vor der Beseitigung ihm im Wege Stehender nicht zurückschreckt, doch schlieſslich trotz aller Listen und Ränke das Spiel verliert.

*»Felátun (Plato) Bej und Ráqym Effendi« (1875) ist ein Sittenroman aus der neueren türkischen Gesellschaft. À la franca-Erziehung und -Neigungen, europäisches und türkisches Wesen treten nebeneinander auf, wie es das gemischte Leben der Bosporushauptstadt mit sich bringt. Eine kürzende Übersetzung würde dem Abendländer eine hübsche Kenntnis dieser Verhältnisse vermitteln. Türkische Milli-Geschichten dürften gewiſs bei uns als Zeitungsfeuilletons dankbare Leser finden, während sie in Buchform wohl kaum auf Absatz rechnen können. Für die Übersetzungen jungtürkischer Werke gilt übrigens allgemein dasselbe wie für

alle orientalische, ja schliefslich jede fremde Litteratur überhaupt: Man mufs sich stets in das andersgeartete Temperament hineindenken. Wer das nicht vermag, dem wird z. B. Kemâls »Vaterland« (s. S. 31 unten) deutsch leicht nur bombastisch scheinen.

*»Ein Engel auf Erden« (*Jer jüzünde bir melek,* in 3 Bänden). Die beiden Liebenden Schefîq und Râzije werden zuletzt noch glücklich, nachdem sie lange durch die intrigante Ârife, die ebenfalls den Schefîq liebt, getrennt worden sind. Schefîq hatte seine Jugendfreundin Râzije, mit der er sich heimlich versprochen hatte, ehe er nach Paris ging, um dort Medizin zu studieren, bei der Rückkehr als die Gattin eines anderen wiedergefunden. Beide begraben jedoch ihre Liebe nicht, sondern bleiben heimlich miteinander in — allerdings platonischer — Verbindung. Aber schon durch solches Durchbrechen der strengen Haremsanschauungen hatte Midchat Anstofs erregt und eine heftige Kritik des ersten Bandes (1875) hervorgerufen — es hat ja auch bei uns einmal eine Zeit gegeben, in der man noch keine »Wally« vertragen konnte. Trotzdem, oder wohl gerade darum, hat er den Roman doch vollendet und am Schlusse eine längere Verteidigung angefügt. Die Liebe, so sagt er, sei an sich etwas Heiliges und von der Natur in den Menschen gelegt. Darum durften Schefîq und Râzije sich auch unter den Verhältnissen, in denen sie sich befanden, lieben. Damit aber die Liebe heilig bleibt, mufs sie in dieser irdischen Welt durch Heirat sanktioniert werden. In eine wirkliche Schuld sind die beiden nicht verfallen, darum durften sie schliefslich noch glücklich werden. Hätte Schefîq das hingebende, rückhaltlose Vertrauen Râzijes, das an sich ein natürlicher, weiblicher Zug ist, gemifsbraucht, so wäre die Liebe unheilig geworden.

Der »Karneval« schildert wieder das à la franca-Leben in Pera. Aufserhalb Stambuls liegt der Schauplatz des »Kaukasus« und des »Konaks« (Palastes), letzterer eine unter Schâmil spielende Erzählung. Damit ist aber die Zahl von Midchats Romanen und Novellen keineswegs erschöpft.

Auch an der oben kurz erwähnten jungtürkischen Übersetzungstätigkeit hat Midchat einen grofsen Anteil. Ich erwähne davon hier nur die *»Fabeln« (*Qyççadan hyçça,* 1870 2. Aufl.) nach Äsop, Fénélon etc., die auch in Schulen Eingang gefunden haben. Neben der schöngeistigen Litteratur hat er aber auch

auf fast allen Gebieten der Wissenschaft gewirkt. Es gibt von ihm Kompendien der Nationalökonomie, der Welt- wie Spezialgeschichte, Jugend- und Unterrichtsschriften, Reisebeschreibungen, eine Verteidigung der muhammedanischen Religion, eine Darstellung der Philosophie Schopenhauers, eine Geschichte des roten Kreuzes (im Türkischen des »roten Halbmonds«) sowie zahllose andere Bücher der verschiedensten Art. Midchat braucht nur die Feder in die Hand zu nehmen, so scheint sie ganz von selbst über das Papier hinzulaufen. Sein bestes Werk will er noch schreiben, wie er selbst einem Freunde gegenüber geäufsert haben soll. Dieser Leichtigkeit der Produktion entspricht es, wenn Midchat sich oft von vornherein für eine ganze Reihe von Einzelwerken unter einem Gesamttitel festgelegt hat. Wie er für die lange Jahre unter seiner Redaktion stehende Zeitung »Dolmetscher der Wahrheit« in jeder Nummer für Stoff zu sorgen hatte, so leistete er das Gleiche bei fortlaufenden Unternehmungen in Buchform. Die »Interessanten Geschichten« haben wir bereits kennen gelernt. Noch früher hatte er einen »Kramladen« *(Qyrq embár)*, der es bis auf 34 zum Teil starke Bände gebracht hat, unter denen eine Anzahl seiner Milli-Romane und Übersetzungen waren. Oder er gab unter dem ebenfalls bescheidenen Titel »Der Quersack« *(Taghardschyq)* eine Reihe wissenschaftlicher Abhandlungen heraus, von denen er die allermeisten selbst geschrieben hat.

Für die Bühne hat Midchat im Vergleich zu seiner übrigen litterarischen Fruchtbarkeit verhältnismäfsig wenig geschaffen: Das oben genannte Drama *»Unglück« *(Êváh)*, die »Rache« *(Intiqám)*, das »Kurdenmädchen« *(Kurd qyzy)*, die »Zêbeks« (*Zêbekler*, ein Albanesenstamm), »Tscherkessenadel« *(Tscherkes özdenleri)*, »Sijáwesch«, sowie die Lustspiele »Blofskopf« (*Atschyq-basch*, eine Art Tartuffe) und die »Tänzerin« *(Tschengi)*. »Blofskopf«, »Zêbeks« und »Tänzerin«, letztere beide mit musikalischen Einlagen, welche der Dichter selbst komponiert hat, haben zahlreiche Aufführungen erlebt. Midchat ist überhaupt derjenige jungtürkische Autor, dessen meiste Stücke wirklich über die Bretter gegangen sind. Eine moderne Schauspielkunst hat Konstantinopel nur kurze Zeit gesehen, heute gibt es schon längst kein ernsthaftes, ständiges Theater mehr. Die jungtürkischen Dramen sind daher fast durchweg Buchstücke, es

fehlt den Verfassern an Gelegenheit zu Bühnenstudien. Wertvolle Bereicherungen erhielt das Drama durch Námyq Kemál (1837—1888) und Abdel-Haqq Hámyd.

Námyq Kemál.

Kemáls frühestes Stück *»Ein unglückliches Kind« (*Zewálly tschodschuq*, 1873) gehört zwar dem Milli-Kreise an, es könnte aber ebensogut überall auf der Welt wie in Stambul spielen. Es behandelt die alte, ewig neu bleibende Geschichte, daſs ein Mädchen einen ungeliebten Mann heiraten muſs. Die erst 14jährige Schefíqe wird einem 38jährigen Pascha vermählt, weil dieser die Schulden ihres Vaters bezahlen will. Die Mutter glaubt nur der Tochter Bestes im Auge zu haben, wenn sie dieser zu der glänzenden Partie zuredet; denn eine 14jährige weiſs ja noch nichts von Liebe, die erst in der Ehe kommt. Aber Schefíqe kennt die Liebe doch schon, sie hat ihr Herz längst ihrem Jugendfreunde, dem hochbegabten Medizinschüler Atá Bej, geschenkt. Das Unglück wirkt nun auf das zarte Mädchen derartig, daſs sie die galoppierende Schwindsucht bekommt; ihr Geliebter vergiftet sich an ihrem Sterbebette.

Das Verhältnis der beiden unschuldigen Kinder ist mit Zartheit geschildert. Schefíqe ist trotz aller Sentimentalität mit ihren 14 Jahren schon ein so fertiger Charakter, wie viele türkische Jünglinge von 20 nicht, die sich in Milli-Erzählungen herumtummeln. Die Sprache ist einfach, was überhaupt im allgemeinen vom jungtürkischen Theater gilt.

In *»Ákif Bej« (1874) tritt Kemáls Vaterlandsliebe, ein bei ihm sehr ausgeprägter Zug, stark hervor. Der Schiffskapitän Ákif Bej verläſst seine schöne, junge Gattin Dilrübá, um für das Vaterland zu kämpfen und, wenn es sein muſs, freudig zu fallen. Dilrübá, eine herzlose Dirne, die schon viele Männer unglücklich gemacht hat, läſst durch einen falschen Zeugen seinen Tod beschwören und verlobt sich mit einem anderen. Ákif kommt am Hochzeitstage zurück. Die beiden Nebenbuhler, die jeder bis zur Narrheit in die schöne »Schlange« verliebt sind, töten einander in der Hochzeitsnacht, wo sich Ákif eingeschlichen hat, während dessen alter Vater die Ungetreue selbst umbringt. Er hofft dafür auf eine Belohnung im Jenseits. Das Stück ist geschickt auf-

gebaut, mehrere Rollen bieten Schauspielern dankbare Aufgaben. In der Schilderung der Freuden und Leiden des Meeres schlägt Kemál fast lyrische Töne an. Im Grunde ist sein Pathos aber meist mehr rhetorisch, wie in den folgenden Stücken immer deutlicher hervortritt.

Die Hauptperson *»Gülnihál« des gleichnamigen Stückes ist, wie schon ihr Name (»Rosenzweig«) anzeigt, eine Sklavin. Sie stirbt, um ihre zärtlich geliebte junge Herrin Içmet glücklich zu machen. Der Provinzgouverneur Qaplan Pascha, ein vollendetes Scheusal, will diese ihrem Geliebten, seinem eignen Neffen Muchtár Bej, entreißen. Muchtár wird von der gemißhandelten Provinz zum Herrn erwählt und stürzt den Tyrannen. Seinen Charakter scheint Kemál in Erinnerung an Hamlet gezeichnet zu haben, nicht nur eine Kirchhofsszene erweckt den Verdacht einer Gevatterschaft des Dänenprinzen. Der Kirchhof bildet übrigens in der türkischen Moderne ein gern verwandtes Requisit; Kemál schließt seinen Dschezmi mit einer Friedhofsszene, in Sámys »Sidi Jachja« spielen die beiden ersten Akte, bei Midchat Nr. 8 der »Interessanten Geschichten« auf solchen, u. s. w. Muchtár bedarf, um aus seinen Träumereien zum Handeln zu gelangen, immer jemandes, der ihn anstachelt. Dieser ist der patriotische Zulfiqár. Gülnihál gehört zur Zahl jener Frauen, die nur einmal im Leben lieben. Ihrem jungen Gatten, der einst an ihrer Seite ermordet worden ist, hat sie auch in 16jähriger Sklaverei, in welche sie ein grausames Schicksal geführt hat, die Liebe bewahrt. Nur um Içmet zu retten, verspricht sie sich Zulfiqár, aber im Herzen wäre sie doch nie die Seine geworden. Dazu kommt es auch nicht, sie opfert sich für ihre Herrin und stirbt glücklich. Wenn sie nicht mehr lieben konnte, so kann sie doch desto gründlicher hassen. In ihrer Leidenschaft entwickelt sie ein hohes Pathos. Das treibende Motiv ist bei fast allen Personen des Stückes hauptsächlich die Rache.

Die größte Wirkung von allen Bühnenstücken Kemáls hat sein *»Vaterland oder Silistria« (*Watan,* 1875) erzielt, das auch ins Deutsche übersetzt worden ist (von L. Pekotsch, Wien 1887). Kemál hat es hier unternommen, seinen Landsleuten einen neuen Begriff näher zu bringen, den schon andere vor ihm (z. B. Sámy) eingeführt hatten. Für seinen Padischah, den Sultan, wird der Osmane im Kriege freudig sein Leben lassen, für seinen Glauben

oder für seine Familie den Tod nicht scheuen, aber für das Vaterland? Als Vaterland gilt dem frommen Türken in Konstantinopel nicht Europa, sondern Asien; am liebsten ist er nach seinem Tode drüben in Skutari beerdigt. Sätze aus Kemáls Stück, wie »Das Vaterland ist heilig« (schon in Sámys »Ehrenwort«, 1874), »Sein Brot essen wir, in seinem Schatten leben wir«, sind dem Türken zunächst unverständlich — er ifst des Sultans Brot und lebt in dessen Schatten. Aber Kemál hat den modernen, europäischen Begriff seinen Landsleuten mit Erfolg näher gebracht, »Vaterland« ist in vielen Auflagen gedruckt worden, wenn auch seine Aufführung bereits bei der zweiten Wiederholung verhindert wurde. Kemáls glühender Patriotismus ging der Regierung zu weit, er sagte zu offen, was faul im Staate sei. Sein Pathos ist Herweghisch und konnte daher leicht dem herrschenden System unbequem werden, das alles Gewaltsame ängstlich vermeidet. Den Vorwurf des Stückes bildet die heldenmütige Verteidigung der kleinen Festung Silistria im Jahre 1854 gegen die Russen. Die eingelegten patriotischen Lieder sind in ihrer begeisterten Sprache aufserordentlich eindrücklich. »Silistria« hat Nachahmungen hervorgerufen: »Die Donau oder Sieg« und andere Stücke wandeln in seinen Spuren.

Von Kemáls Romanen sind *»Alí Bejs Erlebnisse« (*Intibáh, 'Alí Bej sergüzeschti,* 1874) am bekanntesten. Der Prosaist Kemál zeigt ein etwas anderes Gesicht als der Bühnendichter. Als hochgebildeter Mann schreibt er einen feinen, gewählten Stil und verzichtet nicht auf die persisch-arabische Bildung der alten Zeit. In den historischen Essays *»Zerstreute Blätter« (*Ewráq-i perischán,* 1884), in welchen er Ereignisse der islamischen Geschichte nach europäischer Methode zu behandeln sucht, ist er der reine Gelehrte, der denn auch den gelehrten Stil völlig beherrscht. Auch im *»Siegesblitz« (*Báryqa-i zefer,* 1872), einer kurzen Verherrlichung der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1453, zieht er alle Register der gezierten Stilistik.

Alí Bej ist einer jener ideal angelegten jungen Türken, wie sie in Milli-Geschichten nicht selten vorkommen. Völlig unverdorben fällt er in die Hände der Courtisane Mechpêker (»Mondgesicht«), die sich liebesdurstig an ihn hängt, wie etwa Clarette an den jungen Lucien in René Maizeroys »La peau«. Seine Mutter möchte ihn retten, indem sie ihn an die schöne, tugend-

hafte Sklavin Diláschúb (»Herzverwirrerin«) fesselt, aber diese gerät infolge von Mechpêkers Intrigen bei Alî Bej in üblen Verdacht und kommt dann durch Verkauf sogar in der Rivalin Hände. Da Mechpêkers Versuche, den Geliebten dauernd an sich zu ketten, fehlschlagen, beschliefst sie, ihn umbringen zu lassen. Diláschúb rettet ihn jedoch mit dem Opfer des eigenen Lebens, Mechpêker ersticht sich. Die beiden Frauen verkörpern die Liebe; die verdorbene Courtisane die sinnliche, Diláschúb die selbstlose, nur an das Wohl des Geliebten denkende, mit einem stark sentimentalen Zuge. Alî Bej ist der am wenigsten interessante Charakter von allen. Wegen seiner realistischen Schilderungen hat der Roman viel Aufsehen gemacht.

Historische Romane Kemáls sind *»Dschezmi« (1887) und »Newrúz Bejs Erlebnisse« *(Terdschüme-i hál-i Newrúz Bej)*. In Dschezmi steht zunächst die romantische Liebesgeschichte des Chalgas Ádil Girái mit der Schwester des Schahs von Persien (vergl. v. Hammer, Geschichte des osmanischen Reichs, 2. Ausg. II, S. 489 ff.) im Mittelpunkte. Frei erfunden ist die Figur des Titelhelden, eines Dichters und tapferen Kriegers zugleich, dessen fernere Schicksale in weiteren, mir nicht bekannt gewordenen Bänden erzählt werden. Dichtkunst und Waffenhandwerk waren damals oft miteinander vereint; unter Sultan Soliman I. haben die Janitscharen, wie Kemál erzählt, 80 Dichter gestellt.

Kemáls lyrische Dichtungen sind mir leider völlig unbekannt geblieben; der Band »Wehe!« *(Wáwêlá)* ist längst nicht mehr zu beschaffen. Auf den Inhalt läfst schon der Titel schliefsen, den Kemál gewählt hat; damit steht seine Definition des Dichters im Anfang des »Dschezmi« im Einklang:

»Was ist der Dichter? Ein Geschöpf, das die Natur in ihren leidenschaftlichsten Augenblicken mit schmerzlich schmerzlichem Lächeln hervorbringt. Ihr Lächeln spiegelt sich in seinen dem Rosentau gleichen Tränen, ihre Tränen in seinem dem Wolkenregenbogen ähnelnden Lächeln. Mehr als andere Geschöpfe ein Sklave der Natur, strebt er doch, sie zu überwinden und müht sich, wiewohl seines eigenen Leibes nicht mächtig, mit seinen schwachen Armen den Erdkreis zu einem höheren Ziele, zu einem Zentrum der Vollkommenheit emporzuziehen. Versagen ihm die Kräfte, so stimmt er wie eine Nachtigall im schwarzverhängten Käfig ein trauriges Lied an oder erhebt einen Klageruf gleich

einem Falken, der, einsam im Weltenraum, nicht die nötige Luft zum Atmen findet und gereizt wieder herabfliegt. Poesie sind solche Weheschreie, Dichter derartige Unglückliche!«

Den gelehrten Neigungen Kemâls entsprang seine türkische Übersetzung des sehr beliebten persischen Liebesromans der Bherewer Banu mit Dschehândâr Sultan von Inâjetallah, aus dem Jahre 1651, der schon im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts ins Englische, Deutsche und Französische übertragen worden ist. Kemâl hat immer noch mit einem Fuſse im alten romantischen Lande gestanden, hier hat ihn sichtlich der Stoff angezogen. Die persische Geschichte hat ihm auch noch zu einem Drama, »Dschelâleddîn, der Schah von Chwârezm«, den Stoff geliefert. Endlich hat er, zum Teil schon lange vor seinen Dramen, zahlreiche Essays über die verschiedensten Themen verfaſst. 1888 ist er, 51 Jahre alt, gestorben.

Abdel-Haqq Hâmyd.

Wie Kemâl begann Abdel-Haqq Hâmyd seine schriftstellerische Tätigkeit mit Theaterstücken, seine Hauptbedeutung liegt indessen auf dem Gebiete der Lyrik, wennschon er hier quantitativ vielleicht weniger als für die Bühne geschaffen hat. Sein Erstlingswerk *»Liebesschicksale« *(Mâdscherâ-i yschq)* erschien 1873 in Prosa. Gegen Kemâls frühestes Stück aus dem gleichen Jahre (»Ein unglückliches Kind«) tritt es aber weit in den Hintergrund. Die Ausführung läſst noch viel zu wünschen übrig. Der Doktrinarismus, daſs jedes litterarische Werk auch erzieherisch wirken müsse, wird so weit getrieben, daſs am Schlusse die einzelnen Personen von dem Vornehmsten im Stücke, dem Fürsten, je nach ihrem Verhalten ihre Zensur erhalten und selbst ihre Empfindungen über den Verlauf der Ereignisse analysieren. Die zentralasiatischen Nomaden, in deren Mitte wir uns befinden, sind ebenso leidenschaftliche wie brave Menschen; an Sentimentalität fehlt es auch hier nicht.

Einen bedeutenden Fortschritt zeigt *»Geduld und Beharrlichkeit« *(Çabr we thebât,* 1874). Zwei Liebende halten sich die gelobte Treue und finden sich schlieſslich an der Leiche dessen wieder, der sie für ewig hatte trennen wollen. »Verheiratet man Menschen mit Gewalt?«, in dieser vorwurfsvollen Frage einer

der auftretenden Personen ist die Tendenz des Stückes ausgesprochen.

In der *»Innerlichen« (*Itschli qyz,* 1874) hat sich Hâmyd das Problem gestellt, zu zeigen, wie ein nur ein Innenleben führendes Weib unglücklich werden muſs, trotzdem es den heiſs Geliebten zum Manne bekommt. Die Ehe wird für sie »zum Kirchhof der Liebe«; wie ein Vogel elend von der Leimrute auf dem Zweige gefangen wird, der ihm ein entzückendes Plätzchen geschienen hatte, so ergeht es ihr mit ihrer Heirat. Die sentimentale, verschlossene, hysterische Çebîhe paſst eben trotz aller ihrer sonstigen Vorzüge und Tugenden nicht in diese Welt. Um sie gruppieren sich eine Reihe durchaus weltlich gesinnter Figuren, unter denen vor allen die durchtriebene, vor keiner Bosheit zurückschreckende Râïfe und der charakterlose Saadi hervorstechen. Hâmyd hat auf den Dialog viel Sorgfalt verwandt und sich bemüht, die einzelnen Personen ihrem innersten Wesen entsprechend reden zu lassen. Wie Kemâls unglückliches Kind Scheffqe stirbt auch Çebîhe vor Gram an der Auszehrung, zu der sie schon von Natur Anlage gehabt hatte.

*»Das Indermädchen« (*Duchter-i hindû,* 1875) ist ebenfalls wieder eine Liebestragödie. Die Liebe der Inderin ist zunächst die hingebendste und selbstloseste, die sich nur denken läſst, bis zuletzt das Rachegefühl die Oberhand gewinnt. Es gelingt der Betrogenen, ihren Verführer, einen englischen Beamten in Gudscherat, mit sich zugleich auf dem Scheiterhaufen verbrennen zu lassen, den sie als Witwe besteigt. Das Bemerkenswerteste an dem Stücke sind die Verse, welche die Inderin in ihrer Liebesekstase vorträgt, und auf die wir noch zurückkommen werden.

In *»Târiq oder die Eroberung Spaniens« (1879) betrat Hâmyd mit Erfolg den Boden des historischen Dramas. Dieses Stück war bis auf einige wenige eingelegte Lieder völlig in Prosa. In *»Eschber« (1880; Eschber ist ein König Kaschmirs zu Alexanders des Groſsen Zeit) und *»Tezer« (wohl statt Terez, d. i. Teresa; ebenfalls 1880) schuf der Dichter dann nach dem Vorbilde der klassischen französischen Tragödie eine ganz neue Gattung, nämlich gereimte Trauerspiele. Nur wenige Personen treten auf, zwischen ihnen spielt sich die Handlung ab. Unserem Ohre mögen die von Hâmyd angewandten Hezedsch- und Cheffmetren vielleicht nicht immer würdevoll genug klingen, für die

türkische Litteratur war das Bühnenstück in Versen etwas Unerhörtes. Von den weiteren gleichartigen Theaterstücken Hámyds, wie »Sardanapal«, »Liberté«, »Die Courtisane« *(Qachbe)*, »Leidenschaft« *(Gharám)*, ist mir keines zu Gesicht gekommen. Jedenfalls ist er seit einer ganzen Reihe von Jahren verstummt; der Diplomat an der Botschaft zu London, der er mittlerweile geworden ist, hat den Dichter völlig bei Seite geschoben.

Schinásy hatte zuerst westliche Denkweise in die türkische Poesie eingeführt, jedoch ohne deren übliche äufsere Formen zu ändern. Hámyd ging nun noch einen wichtigen Schritt weiter und hüllte die neue Weise auch in ein neues, europäisches Gewand. Schon das verliebte »Indermädchen« hatte 1875 seiner Leidenschaft in solcher fremdartigen Form Ausdruck geliehen; in der phantastischen, indischen Welt dieses Stückes war dies aber, wie es scheint, eindruckslos verhallt; man hatte die sinnige Kennzeichnung einer tiefen Leidenschaft in ganz ungewohnten, neuen Tönen gar nicht verstanden. Da schlug nun Hámyd vier Jahre später in der Gedichtsammlung *»Das Land« (*Çechrá*, 1879) diese wieder an, zwar nur in einer geringen Anzahl von Gedichten unter vielen anderen — aber jetzt drang sein Beispiel durch, allenthalben ahmten ihn die Jüngeren nach. Er selbst hat noch Elegien zum Andenken an seine frühverstorbene Gattin (1885), sowie lyrische Gedichte und Gedichtsammlungen, wie »Die Narzisse« *(Nesteren)*, »Diese sind es« (*Bunlar o dur*, 1885), »Meine Torheiten oder die Stadt« (*Diwáneliklerim jachod belde*, im Gegensatz zum »Lande«, 1886) verfafst. Aus Prosa und Versen gemischt ist »Die Geschichte einer Unglücklichen« (*Bir sefilenin hasbyhály*, 1886). Seitdem hat er sich aber auch als Lyriker in Schweigen gehüllt.

Wie übrigens die einfache Erzählungsweise der Meddáchs (s. oben S. 10) gegenüber der in der klassischen Litteratur üblichen Künstelei eine Brücke zu dem neuen Stil bildete, so leisteten in der Poesie die Volkslieder den gleichen Dienst. Die neuen Formen waren auch hier gar nicht so unerhört: die volkstümlichen Lieder, von denen Kúnos im zweiten Bande seiner Anthologie »Oszmán-Török népköltési gyüjtémeny« (Budapest 1899, S. 181 ff.) zahlreiche Proben gesammelt hat, zeigen in ihren wechselnden Verslängen und Reimverschlingungen, wie in ihrer ganzen Ausdrucksweise zum Teil durchaus westliches Gepräge.

Man vergleiche z. B. Verse aus dem Schlusse des ersten Akts von Sámys »Sidi Jachja« (1875):

Fürs Vaterland zu sterben galt uns Pflicht,
Der böse Tod jedoch, er wollt' uns nicht.
Er traf uns schwer,
Doch leben wir
Elend und zum Erbarmen.
Weiber,
Kinder
Weinen laut, die Armen!*),

oder die folgenden aus dem »Káwe« (1876):

's ist Neujahrstag,
Die Sonn' erwacht.
Schau' die Natur,
Wie froh sie lacht.

Dergleichen war völlig *Türkü-* oder *Maani*-mäſsig, nur war es in der schönen Litteratur bisher noch nicht üblich gewesen.

Machmúd Ekrem.

Eine weit gröſsere Wirkung als Hámyd erzielte in der Lyrik Machmúd Ekrem, der überhaupt als der bedeutendste lyrische Dichter der bisherigen türkischen Moderne gilt. Mit seinen Gedichtsammlungen »Morgenlieder« *(Neghme-i seher)*, »Gemurmel« (*Zemzeme*, wie eine Quelle lieblich murmelt), »Jugend« *(Gendschlik)* u. a. ist er auſserordentlich populär geworden. Er hat aus dem Westen die Kunstformen der Ballade und Romanze eingeführt und gleichzeitig das einheimische Volkslied veredelt und damit völlig litteraturfähig gemacht. Doch schweigt auch er jetzt seit Jahren — wie es heiſst, auf höheren Befehl. Neben Übersetzungen hat er mehrere Bühnenstücke verfaſst: »Die keusche Angélique«, »Atala oder die Wilden Amerikas« (1873 nach Chateaubriand) und *»Vereinigung oder

*) Daſs diese wie auch meine gelegentlichen anderen Liederübersetzungen nicht schön sind, weiſs ich natürlich selbst; aber in Prosa konnte ich türkische Poesie unmöglich wiedergeben. Besser ausfeilen hätte ich sie nie können; ich bitte daher, die hingeworfenen Reimereien als Notbehelf nachsichtig aufnehmen zu wollen. Der Leser wird anerkennen, daſs ich ihn so selten wie nur möglich mit ihnen behellige.

kurze Liebe« (*Weçlet*, 1874). Die Sklavin Weçlet (der Name bedeutet zugleich »Vereinigung«) wird an eine vermeintliche Paschaswitwe verkauft, die sie angeblich mit ihrem Sohne verheiraten will. Ehe sie aber der neuen Besitzerin übergeben wird, gestehen sie und Müchsin Bej, der junge Sohn des Hauses, die beide zusammen aufgewachsen sind, einander ihre Liebe, doch läfst sich der Handel nicht mehr rückgängig machen. Die Paschaswitwe ist in Wirklichkeit eine Sklavenhändlerin und verkauft Weçlet sofort weiter. Müchsin erkrankt schwer. Auf seinem Totenbette sieht er die Geliebte zwar nochmals kurz wieder, beide sterben aber, als eben alle Hindernisse ihrer Vereinigung beseitigt waren. Der letzte Akt ist sehr rührsam, das ganze Stück aber mit Geschick aufgebaut. Es ist das sentimentale Genre, das Ekrem in allen Stücken pflegt; auch die keusche Angélique opfert wie de St. Pierres Virginie Leben und Liebe der Schamhaftigkeit.

Schems Sámy.

Das Hauptverdienst Schems Sámys, der durch seine beiden vortrefflichen Wörterbücher, ein französisch-türkisches (1882) und ein türkisch-französisches (1885), auch in Europa vorteilhaft bekannt geworden ist, liegt für die neue Litteratur in seinen sprachreinigenden Bemühungen. Von seinen selbständigen Werken (er übersetzte unter anderem V. Hugos »Misérables«) sind die bedeutendsten der Roman *»Tel'ets und Fitnets Liebe« (*Teaschschyq-i Tel'et we Fitnet*, 1872) sowie drei Theaterstücke. Der Roman ist eine Anklage gegen die türkische Ehe, er zeichnet farbensatte Bilder aus der Stambuler Welt.

Seine drei Dramen spielen dagegen sämtlich im Auslande. *»Ehrenwort« (*Bessá;* 1874 zum ersten Male aufgeführt und 1875 im Druck erschienen) führt uns nach Albanien. Ein Arnaute kehrt nach zwanzigjähriger Abwesenheit in sein Dorf zurück. Das erste, was er hier tut, ist, dafs er seinen eigenen Sohn töten mufs, weil er die Blutrache für eine fremde Frau übernommen hat, die ihm das Leben gerettet hat. Das Gefühl des Vaters mufs gegen die Pflicht, das feierlich gegebene Versprechen zu erfüllen, zurücktreten. Sámy begründet dies ausdrücklich in einem Vorworte durch den Hinweis auf Dumas'

(Sohn) »Le régent Mustel« (man vergl. auch Prosper Mérimées »Mateo Falcone«). Der Theoretiker und Gelehrte Sámy, der eine These verficht, hat sichtlich gröfseren Anteil an dem Werke als der Dichter. Selbst die Schäferidyllistik des Stückes macht weniger den Eindruck naiver Empfindung als vielmehr akademischer Ausgesponnenheit. Die Sprache ist musterhaft rein und einfach, was auch für die beiden weiteren Dramen gilt. »Ehrenwort« ist übrigens ins Albanesische übersetzt worden.

*»Sidi Jachja« (1875) spielt zur Zeit des Untergangs des Maurenreichs in Spanien. Der gleichnamige Held gerät durch Verrat in die Hände der Spanier und mufs 16 Jahre lang in härtester Kerkerhaft schmachten. Ein Verbrecher, Pedro, dem er grofsmütig zur Flucht verholfen hat, indem er seine Kleider mit ihm tauschte, tritt unter seinem Namen in den Dienst König Ferdinands des Katholischen, wird aber zuletzt durch den echten Sidi Jachja entlarvt. Wie in »Ehrenwort« ist auch hier das junge Liebespaar des Stücks als Bruder und Schwester miteinander aufgewachsen. Der Übergang der geschwisterlichen zur bräutlichen Liebe ist ein gern behandeltes Problem der türkischen Moderne. Die Komposition weist gegen »Ehrenwort« einen entschiedenen Fortschritt auf. Der muhammedanische Fatalismus, der dem gesamten türkischen Drama grundsätzlich den Charakter der Energie benimmt, macht sich natürlich auch hier in gleicher Weise geltend. Sidi Jachja ist ein Mann voll höchsten Gottvertrauens, aber immer mehr abwartend und ausharrend. Dafs Allah es stets recht macht, ist der unerschütterliche Grundgedanke; seinem Gebote fügt man sich schweigend, bis er die Lage einmal anders gestaltet.

In *»Káwe« greift Sámy in die persische Heldensage. Um aus der Sphäre der Legende in die Wirklichkeit zu kommen, hat er die Zauberschlangen, welche nach Firdausis »Schahname« dem Zohhák aus den Schultern herauswuchsen, in zwei göttlich verehrte Idole umgewandelt, die im Mittelpunkte des Kults des Usurpators stehen. Das Stück ist stark mifslungen. Auch andere persische Stoffe sind modern-türkisch dramatisiert worden, so z. B. Nizámís »Chosrau und Schírín« sowie Sijáwusch (von Achmed Midchat).

Mechmed Tewfiq.

Mechmed Tewfiq ist hier vor allem als Kulturhistoriker zu nennen. Unter dem Titel »Ein Jahr in Stambul« (*Istambolda bir sene;* 1881—1883) hat er fünf feuilletonistische Plaudereien aus dem Leben der Hauptstadt zusammengefaſst, die amüsant zu lesen sind. In der »Kohlenpfanne« (*Tandyr*, 1. Heft) hören wir die Unterhaltungen der Frauen im Hause mit an, die sich um diese alttürkische Heizvorrichtung scharen. Die *»Helwagesellschaft« (*Helwa cochbeti*) und die »Stadtviertelcaféhäuser« (*Mehelle qachweleri*, 2. Heft) erzählen von den lustigen Soiréen der guten alten Zeit, die man nach der süſsen Speise (Helwa) benannte, welche ein mehr oder weniger üppiges Souper (oft mit Musik, Meddáchvorträgen u. dergl.) beschloſs, und führen uns in ein ehemaliges Café am Hippodrom. *»Kjáthane« (Nr. 3) an den süſsen Wassern Europas ist während des Frühlings an Freitagnachmittagen der beliebteste Ausflugspunkt der Bewohner Stambuls. Die vornehme Welt hält in ihren Equipagen Korso, das Volk lagert sich im Freien oder amüsiert sich in den aufgeschlagenen Buden. Tewfiq beschreibt zunächst die Fahrt nach Kjáthane — zu Wasser, zu Lande oder zu Fuſs — darauf das Leben und Treiben daselbst; seine Schilderung wird jedem, der einen schönen Frühlingstag in dem reizenden Tale verbracht hat, diese Stunden wieder lebhaft ins Gedächtnis zurückrufen. In einer kleinen Novelle »Binnen drei Tagen verliebt und verheiratet« demonstriert er schlieſslich ad oculos, wie es zugeht.

*»Die Ramazánnächte« (*Ramazán gedscheleri*, 4. Heft) sind den nächtlichen Belustigungen des heiligen Monats gewidmet, und zwar in der Vergangenheit wie in der Gegenwart. *»Die Kneipe« (*mêkháne*) endlich dem Wirtshausleben zu der Urväter Zeiten. Unter anderen treten hier als typische Zechkumpane Bekri Muçtafa und Tuz-suz Achmed auf, von denen der erstere auch als Figur des Schattenspiels (Qaragöz) bekannt ist.

Tewfiq hat die einzelnen Hefte seines »Jahres in Stambul« als »Monate« bezeichnet. Er hat also wohl die Absicht gehabt, das ganze Jahr durchzugehen, doch scheint es bei den erwähnten fünf geblieben zu sein. In Deutschland ist Tewfiqs Name durch die Müllendorffsche Übersetzung der »Schwänke des Naçreddín

und Buadem« (Nr. 2735 von Reclams Universalbibliothek), die auf seine türkischen Ausgaben zurückgehen, bekannt geworden.

Nicht zu verwechseln mit Mechmed Tewfiq ist Ebuz-Zijá Tewfiq, ein Kritiker und Essayist von Ruf, dessen prosaische »Blumenlese« *(Nümúne-i edebiját)* wir schon mehrmals erwähnt haben. Auch ein Trauerspiel von ihm »Der Tod durch Zufall« *(Edschel qazá)* wird viel gerühmt.

Müallym Nádschy.

Als ein Feuergeist trat Achmed Midchats Schwiegersohn Müallym Nádschy (1850—1893) auf. Seine ersten jugendlichen Verse warf er als »Feuerfunken« *(Áteschpáre)* in die Welt und liefs ihnen weitere *»Funken« *(Scheráre)* und 1886 *»Strahlen« *(Fürúzán)* folgen. In der Tat mufste es zündend wirken, wenn er in das muhammedanische Phlegma hineinrief:

Ist einer glücklich auf Erden, so ist es der Tätige einzig,
Wer dem Nichtstun fröhnt, elend nenne ich ihn!

Oder »Meine Antwort«:

Wenn sie, was Leid mir macht, mich um die Antwort fragen,
Mufs ich: »Mein hoher Sinn, mein hoher Sinn!« stets sagen.
Ich kann nicht kriechen vor den Grofsen dieser Welt,
Wie mir's, an Fromme mich zu hängen, nicht gefällt.
Nach Eurer Weise nicht ich Ost und Westen trenne,
Da eine andre Welt und andre Sonn' ich kenne.
Ob stille steh' die Welt, Gradheit mein Trank wird sein,
Und nimmt die Zeit ein End', ich habe Himmelswein*).
Wer ist der Glückliche? So fragest Du? Nun, ich!
Geh' aus dem Auge mir, versperr' mir nicht den Blick!**).

Gegen die Sitte der Totenklage wendet sich die Inschrift auf dem Grabe seines Freundes Hodscha Rizwán:

Besucher, ist Euer Reden recht?
Ist Eure Trauer nicht vielmehr schlecht?
Stets war ich gern in Einsamkeit
Und trug im Leben drum kein Leid.
Von jeher blieb ich gern allein,
Braucht' andre nicht, um froh zu sein.
Vergafset Ihr, wie von mir Armen
So oft Ihr hörtet: Habt Erbarmen!

---

*) Der Dichter eifert wiederholt gegen die Weintrinker.
**) Wohl eine Anspielung auf Diogenes.

Wozu jetzt Euer zwecklos' Tun?
So lafst mich doch im Tode ruhn!
Prägt Euch hier meine Grabschrift ein,
Lafst über mich das Reden sein!

Seiner Wirkung ist sich der Dichter selbst durchaus bewufst. Er sagt einmal, mit der Flamme seines glühenden Herzens habe er viele andere Herzen entzündet und mit einem Funken tausend Brände angefacht. Neben Gedichten der neuen Form stehen Ghazele, Rubâís, Terdschí'bends u. a. nach der klassischen Weise; Übersetzungen aus persischen Dichtern wechseln mit solchen aus dem Französischen. In der unmittelbaren Nachbarschaft eines elegischen Ghazels »Seufzer« findet man eine mutwillige Schneeballschlacht junger Mädchen in den Strafsen Peras. Die Vielseitigkeit Nâdschys ist wirklich bewunderungswürdig. Dichtungen wie »Gebet eines Gefangenen«, »Eine Stimme aus dem Gefängnis« oder »Die Taube« sind aufserordentlich populär geworden, von anderen umfangreicheren Poesien, wie z. B. »Mûsa oder Vaterlandsliebe«, zu schweigen.

Leider boten zwei der besten Lyriker den Gegnern das unerfreuliche Schauspiel einer Polemik. Ekrem hatte Nâdschy angegriffen und seinen Tadel besonders an einem beliebten, als Vorbild anerkannten Ghazele desselben exemplifiziert. Der gekränkte Dichter schrieb eine sehr scharfe Erwiderung, die er zur Verhöhnung von Ekrems *Zemzeme* (»Gemurmel«, s. oben S. 37) **Demdeme* (»Spektakel«) betitelte (1886). Doch war der Konflikt nur ein vorübergehender und schadete der jungen Richtung nicht ernstlich.

Aber auch als Prosaist hat Nâdschy Bedeutendes geleistet. Neben zahllosen wissenschaftlichen und kritisch-litterarischen Arbeiten, von denen besonders sein *Wörterbuch (*Lughet-i Nâdschy*) — unter dem Stichwort Nâdschy findet man hier eine kurze Biographie von ihm — und *»Namen« (*Essâmy*, eine Galerie hervorragender Männer des Islams) in weiteren Kreisen Verbreitung gefunden haben, ist vor allem die »Ähre« (*Sümbüle*, 1889), eine Sammlung von poetischen wie prosaischen Stücken, zu nennen. Ihr bei weitem wertvollstes »Korn« ist die Geschichte von des Verfassers Jugend bis zum sechsten Lebensjahre (ins Deutsche übersetzt von A. Merx, Berlin 1897). Das Stilleben aus kleinbürgerlichen, behäbigen Verhältnissen ist

reizend, die Poesie der Unschuld, welche über dem Ganzen schwebt, wirkt selbst in der deutschen Übersetzung noch, die gar zu ehrlich das uns ungewohnte türkische Satzgefüge nachzuahmen sucht.

Sezájy.

Schon in seinem Romane *»Lebensschicksale« *(Sergüzescht,* 1887) offenbarte Sezájy ein grofses Talent, zu erzählen und fein zu beobachten. Die Erlebnisse einer Tscherkessensklavin, die im Alter von neun Jahren nach Stambul verkauft wird, bilden den Inhalt des Buchs. Aus den Händen ihrer ersten, hartherzigen Herrin kommt Dilber in glücklichere Verhältnisse. Aber die nun aufkeimende Liebe zwischen der Jungfrau und dem Sohne des Hauses, dem idealgesinnten Maler Dschelál Bej, findet vor dessen Eltern keine Gnade. Dilber wird nach Ägypten verkauft und endet hier durch Selbstmord im Nil, der ihre Leiche der endlichen Freiheit entgegenträgt. Der schwärmerische junge Bej ist vor Liebesgram ganz aufser dem Häuschen. Die jungtürkische Litteratur liebt diesen der echten Männlichkeit entbehrenden Typus aufserordentlich und sucht ihn immer von neuem wieder psychologisch zu analysieren. Auf der anderen Seite stehen die Eltern, die den Grundsatz vertreten, sie könnten besser für ihre Kinder wählen, da die jugendliche Unerfahrenheit leicht fehlgreife. An sich hätten sie derartigen Charakteren wie Dschelál gegenüber gar nicht so unrecht; nur wählen diese allerdings in den Romanen stets lauter Engel von Mädchen, die sie dann durch die Schuld der Eltern nicht bekommen.

Eine Anzahl kleiner Skizzen und Erzählungen hat Sezájy einige Jahre später (1891) unter dem Titel *»Kleinigkeiten« *(Kütschük schêler)* zusammengefafst. Hier kommt neben dem Ernst des Lebens auch der Humor zum Wort. Die nette Humoreske »Die Katzen« führt uns z. B. einen Pantoffelhelden vor, der es weit schlimmer als die Katzen seiner Frau hat. »Hochzeit« zeigt uns dagegen eine an gebrochenem Herzen sterbende Odaliske, während ihr junger Herr, der sie verstofsen hat, seine Hochzeit mit einer häfslichen, aber reichen Frau feiert. Auch die übrigen »Kleinigkeiten« sind durchweg beachtenswert. Sezájy zählt zu den besten Schriftstellern der Gegenwart. Sein

Stil neigt übrigens gelegentlich etwas zu Schwerfälligkeit, wodurch die Lektüre bisweilen mühsam wird. Sein Trauerspiel »Löwe« *(Schîr)* habe ich mir nicht zu beschaffen vermocht.

Uschscháqyzáde Chályd Zijá.

Ein sehr fruchtbarer Schriftsteller ist Uschscháqyzáde Chályd Zijá. Sein Gebiet ist nur die Prosa, er dichtet daher auch in ihr. Ein Büchlein *»Gedichte in Prosa« *(Menthûr schi'rler*, 1889) enthält kurze aphoristische Betrachtungen und Stimmungsbilder, aus denen »Leben« als Probe dienen möge:

»Noch vor der Sonne fortgehen, nach ihrem Untergange erst heimkehren, sich mühen, quälen, gänzlich aufreiben — Wozu? Um eines Bissens Brots willen!

In der Kälte frieren, im Regen nafs werden, auf der blofsen Erde liegen, zittern, zu Eis erstarren — Wozu? Um anderer Ruhe willen!

Unter der Erde sein Leben verbringen, liebliche aber vergiftete Luft einatmen, ein Dasein in Feuchtigkeit führen, die Sonne nicht sehen, als Mensch einer Schlange gleich leben, schwindsüchtig werden, sterben — Wozu? Um nicht zu sterben.«

Aus den weiteren Überschriften seien beispielsweise noch genannt: »Sympathie«, »Ach, nur ein Traum!«, »Lachendes Weinen«, »Weinendes Lachen«, »Auf dem Meere«, »Krieg« — natürlich fehlt auch ein »Friedhof« nicht. Die Poesie soll überall einzig und allein nur im Inhalt, nie in der äufseren Form liegen, ganz wie bei den reim- und mafslosen »Versen« unserer deutschen Modernen.

Chályd Zijá ist ein stark weltschmerzlich angehauchtes Gemüt. In seinem ersten Romane *»Das Buch eines Toten« *(Bir ölünün defteri*, 1889) erscheint dieser Zug noch am gemäfsigtsten, trotzdem er uns hier einen türkischen Werther vorführt. Hüssám findet nach seines Freundes Wedschdi Tode des Verstorbenen eigens für ihn aufgezeichnete Lebensgeschichte. Dieser war mit den Worten verschieden: »Ich habe euch beiden verziehen«; seine Geschichte beginnt mit der Schilderung seiner Jugendzeit, die er mit seiner Cousine Nigjár verbringt. Man ahnt daher gleich zu Anfang, worauf alles hinausgeht. Der Freund, den er selbst in das Haus der von ihm zunächst noch unbewufst Geliebten einführt, erringt deren Neigung. Wedschdi überwindet sich so weit, dafs er dann sogar den Freiwerber für den begünstigten Nebenbuhler macht. Als er im Kriege den gesuchten

Tod nicht findet, sieht er sechs Jahre lang als täglicher Besucher das Glück der beiden mit an, bis ihn eine plötzliche Krankheit jäh dahinrafft. Erst nach seinem Tode erfahren beide das Geheimnis seines Lebens; Hüssám liest des Freundes Bekenntnisse neben dessen Leiche sitzend.

Chályd fällt übrigens dem Leser keineswegs durch übertriebene Sentimentalität lästig. Er spottet sogar über die Dichter, die so gern schwindsüchtige, unglücklich liebende Mädchen einführen — dabei ist seine gleich zu erwähnende Nümíde aber selbst ein solches. Wedschdi überwindet seinen Schmerz männlich. Chályd Zijá ist ein guter Szenenschilderer und Psychologe; in den beiden folgenden Romanen tut er allerdings des Guten zu viel.

*»Nümíde« (1889) — so, d. h. »die Hoffnungslose«, hatte sie der Vater im ersten Schmerz genannt, weil ihre Geburt der heifsgeliebten Gattin das Leben gekostet hatte. Bald ward aber das Mädchen sein Abgott. Ein Schmerzenskind blieb es wegen seiner Zartheit immer; der Hausarzt sagt schon von der noch längst nicht Erwachsenen, eine unglückliche Liebe werde sie nicht überwinden. Man ahnt also auch hier den Ausgang bereits im voraus. So wird die Verlobung Nümídes mit ihrem Jugendgeliebten und Vetter Náyl gefeiert; dieser verliebt sich aber bald in die blühende Náhíd. Nümíde wird über die Untreue schwindsüchtig und stirbt, nachdem sie die Beiden noch in Selbstentsagung glücklich gemacht hat. Der sich entwickelnde Backfisch ist mit Glück geschildert, allerdings recht breit; Chályd spinnt die Seelenanalyse sehr gründlich aus.

Am sentimentalsten ist *»Ferdi & Ko.« (*Ferdi we schürekjásy*, 1894). Hassan Taifur wird der Schwiegersohn seines reichen Prinzipals Ferdi, dessen Tochter Hádschyr sich in den schönen, aber armen Kassierer ihres Vaters verliebt hat. Taifur liebt zwar seine Pflegeschwester Sánihe, aber der unerwartete Glücksfall ist zu grofs; Mutter und Geliebte reden ihm selbst zu der glänzenden Partie zu. Nun ist Taifur aber ein sentimentaler, sehr ehrenwerter, jedoch ganz energieloser Mensch, wie so viele junge Romantürken. Er kann sein reizendes Weibchen nicht lieben und sich nicht in die Verhältnisse finden, denen er doch zugestimmt hat. Hádschyr belauscht ihn acht Tage nach der Hochzeit, wie er eines Nachts vor Sánihes Kammer vergeblich

um Liebe bettelt; sie zündet das Haus an und verbrennt dabei; Taifur wird wahnsinnig. Chályd Zijá kann sich in Seelenquälerei seiner Personen gar nicht genug tun. Die arme Sánihe, deren Herz fast brechen will, erträgt alles aufs tapferste, obwohl ihr nichts Bitteres geschenkt wird — sie muſs z. B. die Hochzeit von Anfang bis zu Ende mit durchmachen. Der Backfisch Hádschyr ist auch hier mit Liebe gezeichnet. Aus Ferdi, dem verknöcherten Kaufmann, der nur eine menschliche Seite, die Liebe zu seiner Tochter, hat, hätte sich noch weit mehr machen lassen. Aber Charakterzeichnung ist noch die schwächste Seite der jungtürkischen Autoren, welche die innere Entwicklung ihrer Figuren weniger durch deren Handlungen, als durch eigene, den Leser nicht selten langweilende Reflexionen anzudeuten suchen. Alles in allem ist indes Chályd Zijá ein geschickter Erzähler, der stets gleich von Anfang in medias res geht und den Leser zu fesseln weiſs. Er hat noch zahlreiche andere Werke verfaſst und u. a. eine ganze Reihe Übersetzungen aus dem Französischen geliefert (Zola, Maupassant, Coppée, Malot, Mendès etc.). Sein letzter Originalroman ist 1900 erschienen und führt den Titel »Chronik eines Sommers«.

Achmed Rásim und Mechmed Müneddschi.

Von Achmed Rásim liegen mir zwei Romane vor. In *»Herzensneigung« (*Mêl-i dil,* 1890) wird die Heldin, Perwer, von ihrem Verführer Schády auf das schnödeste im Stich gelassen. Aber auch das gemeine Betragen dieses ganz minderwertigen Lüstlings hat ihre Liebe zu ihm nicht zu ertöten vermocht, sie ist noch auf seine neue Geliebte eifersüchtig. Sie tröstet sich dann vorübergehend, als ihr ein anderer junger Mann seine Liebe anträgt; es stellt sich indes bald heraus, daſs dieser nur ihre Lage ausnutzt und sie ebenfalls betrügt. Da stürzt sie sich ins Meer. Nachdem Schády sein Lasterleben noch durch zwei Morde gekrönt hat, empfindet er plötzlich Reue über sein Benehmen gegen Perwer. Deren Geist winkt ihm, und er stürzt sich zum Fenster hinaus auf die Straſse hinunter. Die türkische Wera hält keinen Vergleich mit ihrer russischen Schwester in Suworins Roman aus, die ihren Verführer ebenfalls noch im Tode in die Newa lockt.

*»Lebenserfahrungen« (*Tedschâryb-i hejât,* 1891). Ein junges Ehepaar findet sein Glück in einer ernsten Lebensführung, nachdem der Mann vorher seine Frau nur als eine Art Spielzeug betrachtet hat. Er hatte daher neben ihr noch eine Geliebte gehabt. Bei Râsim sehen die Schuldigen immer reuevoll ihr Unrecht ein; ihre Selbstvorwürfe langweilen nicht selten.

Eine stark realistische Färbung zeigt Mechmed Müneddschis *»Diana« (1891). Wir erhalten hier ein türkisches Urteil über die levantinische Mädchenerziehung. Eine italienische Familie zieht ein von seiner Mutter ausgesetztes kleines Mädchen als eigenes Kind auf. Der Findling wächst in wohlhabenden Verhältnissen auf, liest, noch kaum erwachsen, Romane und geht auf Bälle, wie das eben fränkische Sitte ist. Sie läſst sich dann vom ersten besten jungen Manne arglos verführen und wird nach diesem Fehltritte von ihren Pflegeeltern verstoſsen. Auch ihr Verführer will nichts mehr von ihr wissen. Da taucht plötzlich ihre natürliche Mutter wieder auf und nimmt sich der Verlassenen an, aber nur, um sie in ihr eigenes Gewerbe, das einer Courtisane, hineinzuziehen. Sie hatte die Tochter nie aus den Augen verloren; deren Verführer, eine Zeitlang auch ihr Liebhaber, hatte ihr seinen Handel mit dieser erzählt. Sie freut sich jetzt geradezu, daſs die Tochter gefallen und nun auf dem gleichen Niveau wie sie angelangt ist. Man sollte meinen, der Autor würde diesen eigenartigen Zug von Mutterliebe weiter ausbeuten; das geschieht indessen nicht, die Mutter verschwindet wieder völlig für immer. Er schildert im folgenden allein das zehnjährige Courtisanenleben der Tochter, nicht mit Zolaschem Zynismus, aber doch realistisch genug. Nach langen Körper- und Seelenqualen endet Diana — diesen Namen hat die ehemalige Christine angenommen — durch einen Sturz von der Treppe ihres Bordells, als sie ihrem ersten Verführer nacheilen will, der sie betrunken besucht und, nachdem er sie erkannt hat, entflieht.

Von Mechmed Müneddschis weiteren Werken sei hier noch der umfangreiche Roman »Todeseifer« (*Inhimâk-i memât*) genannt.

Hüssên Rechmi.

Ein begabter Schriftsteller ist Hüssên Rechmi. Sein Erstlingswerk, *»Die Erzieherin« (*Mürebbije,* 1895), war ein

kecker Wurf. Die Pariser fille publique Angèle Dupré gelangt nach mancherlei Abenteuern als Erzieherin in eine vornehme Konstantinopeler Familie. Natürlich verlieben sich alle Männer im Hause in die hübsche Französin, die sich zunächst sehr ehrbar stellt. Sie weifs drei Liebhaber, den ältesten Sohn des Hauses, Schem'i, den buckeligen Onkel Amdscha Bej und den Schwiegersohn, Çadry, eine Zeitlang geschickt zu täuschen, so dafs jeder von ihnen sich für den allein Begünstigten hält. Schliefslich werden alle drei eines Nachts beinahe von dem Hausherrn Dechri ertappt, der ein ebenso pedantisches wie tyrannisches Regiment über die sämtlichen Glieder der Familie ausübt. Angèle lügt sie noch eben heraus und erhält von Dechri sogar ein Tugendzeugnis ausgestellt. Dem jungen Schem'i geht aber die Täuschung seiner Liebe, die ihm etwas Heiliges war, tief; er beschliefst, die Ungetreue mit dem, den er des Nachts bei ihr finden werde, zu töten. Als solcher entpuppt sich jedoch ein vierter, sein eigener Vater.

Wir haben es, wie man sieht, mit einem sehr leichten Genre zu tun. Die Erzählung ist aber flott und die Charakteristik gar nicht übel. Die Geschichte atmet stark Pariser Décadenceluft, ohne jedoch tatsächlich gemein zu werden. Der Leser wird bis zuletzt in Spannung erhalten. Man hat wohl schon selbst einmal gedacht, eigentlich gehöre der Vater auch unter die Liebhaber. Dieser ist aber so geschickt gezeichnet, dafs man den flüchtig aufgestiegenen Gedanken doch wieder unterdrückt. Dafs Dechri schliefslich als Schlufseffekt aus dem Kleiderschranke herauskommt, ist ein unerwarteter Ausgang.

Keinen Fortschritt bedeutet der lange Roman *»Die Maitresse« (1897). Rechmi hat sich eine gewisse Manier geschaffen und wirkt infolgedessen ermüdend. Er wiederholt sich sogar in einzelnen Zügen aus der »Erzieherin«. Er will zeigen, wie das fränkische Wesen zum Verderb führt, und fängt da gleich mit dem Korsett an. Eine Pariser Maitresse, Mademoiselle Parnasse, wie sie ihr erster Liebhaber in zynischer Dichterlaune genannt hatte, ruiniert die jungen türkischen Leute und zerstört das Familienglück. Das Ende ist ein Duell, aber keines von der leichten Pariser Art, sondern ein ernsthaftes mit tödlichem Ausgange. Der Roman ist ein Zeitungsroman, der wohl fortsetzungsweise geschrieben ist. Für die Buchform hätte er einer gründlichen Überarbeitung und Kürzung bedurft.

Hüssên Rechmi steckt vorläufig schon äuſserlich noch zu sehr im Banne der Franzosen. Selbst in der Sprache zeigt sich das. Wenn er gereifter sein wird, ist von ihm gewiſs Tüchtiges zu erwarten.

Wedschíhi.

Gänzlich anders als Rechmi ist Wedschíhi geartet. Er kann sentimental bis zum Übermaſs sein. Die Lektüre der Geschichte von der unglücklichen *›Mechdschûre‹ (1899) ist stückweise geradezu eine Qual. Mechdschûre ist die vortreffliche Tochter vortrefflicher Eltern. Besonders ihr Vater ist ein selten ehrenwerter Mann. Er ist zunächst durchaus gegen ihre Heirat mit dem jungen Mükrim, weil er ihn nicht für charakterfest hält. Beide jungen Leute lieben einander; Mechdschûre würde aber als gutes Kind ihre Liebe der väterlichen Einsicht zum Opfer bringen. Doch gibt der Vater schlieſslich nach, weil Mükrim vor Kummer erkrankt, und beide dürfen sich heiraten. Sie bekommen zwei Kinder, einen Knaben, Hikmet, und ein Mädchen, Enísse. Nach sechsjähriger, glücklichster Ehe sterben Mechdschûres Eltern beide schnell hintereinander, was dieser auſserordentlich nahegeht. Sie ist überhaupt sehr sentimental und nimmt alles schrecklich ernst. In dieser tränenreichen Zeit kommt nun Mükrims ganz anders geartete Natur zum Durchbruch, er schlägt sogar völlig in das Gegenteil um. Er wird liederlich und verliebt sich in eine andere, die den schwachen Mann völlig in ihre Gewalt bekommt. Mechdschûre verfällt in Siechtum, wodurch die Sache für sie ganz hoffnungslos wird. Mükrim läſst sie als unheilbar ins Krankenhaus schaffen und verheiratet sich mit seiner Geliebten Ra'ná, wozu ihm das Gesetz das Recht gibt. Die Unglückliche im Krankenhause erfährt alles, indem sie die Unterhaltung zweier Frauen belauscht. Ihre Briefe läſst Mükrim unberücksichtigt; in seiner Hochzeitsstunde, die sie genau weiſs, haucht sie ihren letzten Seufzer aus. Diese herzbrechende Episode ist auch für den Leser eine förmliche Folter. Wedschíhi weiſs alle möglichen Steigerungen hineinzubringen; z. B. wirken die vergeblichen Botengänge des kleinen Hikmet und die kindlichen Äuſserungen des Knaben, der im Grunde doch nicht recht weiſs, ob er auf Seite seines Vaters oder seiner Mutter treten soll, sehr drastisch. Die Kinder müssen alle Bosheiten der Stiefmutter durchkosten;

Hikmet entläuft schliefslich voller Verzweiflung aus dem Hause. Dazu betrügt Ra'ná ihren Mann; dieser merkt es zwar, ist aber zu schwach, um sich von ihr loszureifsen. Er spielt eine ganz unwürdige Rolle. Schliefslich läfst sich Ra'ná um ihres neuen Liebhabers willen von Mükrim scheiden, vor dem sie selbst nicht die geringste Achtung hat. Er nimmt sich das Leben. Die Tote hat sich auf das bitterste gerächt. Mükrim erleidet ebenfalls, von allen verlassen, alle Qualen der verschmähten Liebe. In einer Fortsetzung verspricht Wedschíhi die weiteren Schicksale der beiden Kinder und der Stiefmutter zu erzählen.

Dafs Wedschíhi ein gewiegter Seelenschilderer ist, mufs man ihm lassen. Er erfreut vielfach durch kleine Züge, so z. B. wenn die jungfräulich spröde Mechdschûre den ersten Liebesbrief ihres Verlobten zunächst zurückweisen will, ihn dann aber unzählige Male immer wieder von neuem liest. Aber er schwelgt förmlich in Rührsamkeit und malt alles grau in grau. Der Kirchhof spielt bei ihm eine ausgiebige Rolle: Mechdschûre weint sich auf ihres Vaters Grabe satt, das Gleiche tun ihre Kinder auf dem ihrigen, und Mükrim kommt an derselben Stelle zur Selbsterkenntnis.

In der *»Hirtin« (*Tschoban qyzy*, 1896) betritt Wedschíhi das Gebiet der Dorfgeschichte. Er idealisiert hier in Rousseauscher Weise primitive Verhältnisse, die der Stambuler in unmittelbarer Nähe der Hauptstadt kennen lernen könne. »Auf der Alm, da giebt's koa Sünd«, denkt man unwillkürlich, wenn man die unschuldigen Verliebten Zeineb und Weli bei einander sieht. Wirkliche Bauernkinder sind sie aber nicht, sondern nur verkleidete, empfindsame kleine Wedschíhis. Die Nachtigall weifs ihnen durch ihren Sang etwas zu sagen, Weli nennt seine Zeineb eine »Blume der Berge« u. dgl. m. Sie verwelken denn auch beide wie zwei Blumen, auf ihren Gräbern weiden ihre Schafe.

Ein realistischer Schilderer des Bauernlebens ist dagegen Názym, dessen Roman »Qarabebek« Kúnos sehr lobt.

Wedschíhi hat noch eine Reihe weiterer Werke verfafst, von denen »Müdschgan«, ein Roman aus der gegenwärtigen türkischen Gesellschaft, das beste sein soll.

Die übrigen Prosaisten.

Milli-Romanschreiber gibt es im jungtürkischen Schriftstellerhain aufser den bisher genannten noch sehr viele. Ob schon Werke

wie Hâlet Bejs »Jugendzeit« *(Façyl-i schebâb)*, Bechris »Abenteuer des Mîr Nedîm« *(Sergüzescht-i Mîr Nedîm)* u. a. der modernen Richtung zuzuzählen sind, oder ob es sich bei ihnen nur um mehr oder weniger phantastische Erzählungen der älteren Zeit handelt, wie sie einem der türkische Buchhändler gern unter wirklich neue Litteratur einschmuggelt*), läfst sich aus den Angaben des Arakelschen Katalogs, aus dem ich sie allein kenne, nicht entnehmen.

Kleinigkeiten sind W . . . fs *»Teufelsspiegel« (*Schêtân ajynasy*, 1882): Eine junge Frau gewöhnt ihrem Manne seine Junggesellenuntugenden, Trunksucht und Liebeleien (auch Kinder, die Folgen der Ehe, möchte er zunächst vermeiden), dadurch ab, dafs sie ihm diese an ihrer Person ad oculus vordemonstriert. Das ist der »Teufelsspiegel«, in dem sie ihn sich selbst beschauen läfst. Doch ist sie so rücksichtsvoll, dafs sie sich zum Galan nur einen Bruder wählt, den ihr Gatte noch nicht kannte. Ferner Zekâjys *»Falscher Besuch« (*Sáchte müssáfir,* 1888), M. Rif'ets *»Lustige Geschichte« (*Tuhaf hikjâje*, 1883) — vom Pater Rocco in einem Dorfe am Gardasee —, Mechmed Dschemâls *»Hirtin« (*Tschoban qyz,* 1893), sowie Muçtafá Reschîds *»Eines Mädchens Schuld« (*Bir qyzyn chatásy*, 1894). Ismaîl Haqqy hat in einem Bändchen *»Zwei wahre Geschichten« (*Iki haqiqat*, 1893) vereinigt, die beide recht rührsam sind.

Von Mechmed Dschelâl (s. unten S. 67) kenne ich nur *»Die kleine Schwiegertochter« (*Kütschük gelin*, 1896). Die Hauptperson ist eigentlich deren Gatte, einer jener uns bereits bekannten sentimentalen jungen Männer. Seine geliebte Frau Fachrije, die er erst nach manchen Enttäuschungen hat heiraten dürfen, stirbt im Wochenbett, worauf er schwermütig wird. Die sprunghafte Erzählungsweise läfst zunächst bei dem Leser lange kein wärmeres Interesse aufkommen; die geschilderten Charaktere sind auch zu wenig scharf umrissen, um solches zu erwecken.

---

*) Ich habe so mit in Kauf nehmen müssen (was anderen zur Warnung bemerkt sei): »Die Erzählung von den zwei Brüdern«, »Die beiden Kameraden«, »Die Geschichte von Tajjârzâde«, eine mit der »Erzählung vom Glashause« beginnende Märchensammlung (14 Geschichten). Auch Anekdotensammlungen, wie »Tausend Geheimnisse«, »Spafs« von Dschemîl oder Reschâds »Anekdotenschatz«, hielt der Buchhändler für litterarisch wertvoll.

Dschelál hat schon früher Novellen (*Dschemíle*, d. h. »die Schöne«, und »Venus«, beide 1885/6) erscheinen lassen; als lyrischer Dichter wird er uns später nochmals begegnen.

Mechmed Kemáls historischer Roman »Çebích« (1898) führt in die ruhmreiche Vergangenheit des Islams unter Qoteiba ibn Müslim. Der Stil ist gelehrt, wie ihn die offiziellen Zeitungen noch heute anwenden (der Roman ist auch zuerst in einer Zeitung in Saloniki erschienen).

Der Wertschätzung, welche der gebildete Türke auf einen guten Briefstil legt, entspricht es, wenn selbst hervorragende Schriftsteller sich veranlaſst gefühlt haben, »Briefsteller« zu verfassen — aus denen sich übrigens auch kulturgeschichtlich mancherlei lernen läſst. Ich nenne hier nur Müallym Nádschys nach seinem Tode gedruckten *»Briefschatz« (*Chezíne-i mektúbát*, 1900), sowie Schêch Weçfis (s. unten S. 68) *»Lichter« (*Sewáti'*, 1893) und *»Briefe« (*Münscheát*, 1898).

Das Theater.

Die Theaterstücke Schinásys, Midchats, Kemáls, Hámyds, Ekrems, Sámys, Ebuz-Zijá Tewfíqs und Sezájys haben wir oben bei der Besprechung der einzelnen Dichter erwähnt; es bleibt uns noch übrig, die weitere Entwicklung dieser Litteraturgattung zu verfolgen.

Die sechs Stücke Fetch Alí Áchondzádes, welche dieser für das Tifliser Theater in den fünfziger Jahren schrieb, und die durch das Persische hindurch dann auch zum Teil in europäische Sprachen übersetzt worden sind (»Der Vezier von Lenkoran« u. a.), gehören zwar der Moderne an, aber als azerbaidschanisch fallen sie aus dem Rahmen unserer Skizze heraus.

Eine reiche Bühnentätigkeit entfalteten die meist gemeinschaftlich arbeitenden Hassan Bedreddín und Mechmed Rif'et. Unter dem Titel »Schauspiel« (*Temáschá*) haben sie etwa 20 Milli- und übersetzte Stücke erscheinen lassen. Ich habe von beiden nur je ein Einzelwerk zu Gesicht bekommen, nämlich Bedreddíns *»Fehlgeburt« (*Isqát-i dschenín*) und Rif'ets *»Sitte« (*Gjörenek*), beide aus dem Jahre 1873. Dem ersteren ist der Zufall dabei nicht günstig gewesen. Man höre den Verlauf der »Fehlgeburt«.

Effe soll ihren Vetter, den liederlichen Schewqi, heiraten, sie liebt aber Hilmi. Dessen Hausmeister weiſs nun Rat. Er redet Schewqi ein, Effes Ruf sei anrüchig, worauf dieser die Verlobung löst und Hilmi flugs in die Lücke einspringt. Als Schewqi erfährt, daſs man ihn angeführt hat, beschlieſst er, sich zu rächen. Er besticht einen Arzt, Effes noch ungeborenes Kind im Mutterleibe zu töten unter dem Vorwande, ihre schwache körperliche Konstitution erfordere dies. Effe stirbt selbst dabei. Damit hat Schewqi seine Rache und zugleich seinen Vorteil; denn als Effes nächster Verwandter ist er der Erbe ihres groſsen Vermögens. Er wird jedoch Schulden halber gefangen gesetzt und sein Plan überhaupt entdeckt. Hilmi erschieſst sich an der Leiche seiner Frau. Dem Ganzen soll eine wahre Begebenheit zu Grunde liegen; dadurch wäre Bedreddîn für die Erfindung entlastet. Den Stoff auf die Bühne zu bringen, blieb aber immer noch recht wunderlich, und die Ausführung übertrifft alles, was man erwarten konnte. Alles passiert auf der Szene selbst; die Charakterisierung der einzelnen Personen und die Motivierung der Vorgänge ist unglaublich naiv. Man sieht hier drastisch, wohin sich der jungtürkische Dramatisierungseifer versteigen kann. Der Verfasser hat sich die leichte französische Komödie zum Vorbild genommen, die aber im Drama nicht am Platze war; sein zweiter Akt wirkt geradezu wie eine Posse. Wir wollen aus diesem einen Stücke keinen Schluſs auf Bedreddîns dramatische Fähigkeiten überhaupt ziehen. Eine Fehlgeburt zum Gegenstande eines Theaterstückes zu machen, ist übrigens an sich für die orientalische Naivität allem Menschlichen gegenüber nicht anstöſsig.

Weit besser ist Rif'ets »Sitte«. Na'îm Bej muſs, dem Zwange der Sitte folgend, 30 000 Piaster (6000 Franken) für ein Familienfest in seinem Hause aufwenden. Er hat jedoch nur 15 000 dafür zur Verfügung. Da überläſst er dem Lieferanten der Bewirtung die eingehenden Geschenke im Werte von 10—12 000 Piastern. Das ist aber höchst unanständig; sein Tun wird bekannt, und er muſs aus dem Kreise der guten Gesellschaft scheiden, der er bis dahin angehört hat. Auf seinen Grabstein soll man — mit diesen Worten geht er ab — »Märtyrer der Sitte« schreiben.

Von Nâzym Paschas etwa in die gleiche Zeit fallendem Stücke »Lêla und Medschnûn«, sowie von dem etwas späteren

»Alexinatsch« (die türkische Eroberung dieser serbischen Stadt im Jahre 1876 behandelnd) habe ich mir keine Exemplare verschaffen können.

Zu Júsuf Najjyrs Nesîbe in *»Treue« (*Teçwír-i thebát jachod Nesíbe*, 1873) hat die Kameliendame deutlich Patin gestanden. Nesîbe ist allerdings zunächst ein Blaustrumpf, der nur in Büchern lebt. Eines Nachts dringt Mün'im in ihr Schlafzimmer ein und erklärt ihr seine Liebe; sie wird nach langem Disputieren schliesslich gerührt und erhört ihn — doch läſst sie sich's schriftlich geben, daſs er ihr nie untreu werden wolle. Im nächsten Akt hat sie eine dreijährige Tochter und die Schwindsucht. Mün'im ist ihr nämlich doch untreu geworden, und zwar mit der leichtsinnigen Fränkin Blanche. Ein ganzes Jahr lang hat sie dies hochherzig ertragen. Schlieſslich stirbt sie ganz wie die Kameliendame, desgleichen Mün'im über ihrer Leiche. Der Vorhang fällt unter den Worten:

Seht, das kommt von bösen Sitten,
Seht, das ist der Untreue Schuld!

In Árifs *»Schicksalsbestimmung« (*Qazá we qadar,* 1873) vergiftet sich das übliche Liebespaar. Es war halt so vom Schicksal bestimmt; den Eltern, welche eigentlich schuld sind, billigt daher die sterbende Tochter selbst mildernde Umstände zu.

Mit einer Dorftragödie *»Armer Bursche« (*Tály'syz deliqanly*, 1875) tritt Dschemîl auf den Plan. Der reiche Memisch will das Glück Hassans und Nádires stören und die letztere selbst heiraten. Nádire stürzt sich aus Verzweiflung ins Wasser, wird aber von einem Hirten gerettet. Dem wackeren Mechmed Pechlewán, Hassans Freunde, gelingt es, die Dorfleute von Memischs Schlechtigkeit zu überzeugen, so daſs das Liebespaar sich heiraten darf. Memisch läſst nun Hassan in der Hochzeitsnacht vergiften — dieser stirbt fast den ganzen dritten Akt lang; Mechmed Pechlewán droht dem Mörder an der Leiche Rache. Die Bauern erscheinen den Hirten gegenüber als vornehme Herren, was also wohl den tatsächlichen Verhältnissen am Qyzyl Yrmaq entspricht, wo das Stück spielt. Der Kaffee spielt im täglichen Leben der Dörfler eine so wichtige Rolle, daſs es fast komisch erscheint.

Ein fruchtbarer Bühnendichter — im Grunde allerdings wohl mehr Übersetzer oder Bearbeiter — ist wieder Mechmed Hilmi. Sein *»Mann mit 20 Kindern« (*Jirmi-tschodschuqlu*

bir adem, 1880) ist eine Bearbeitung von Molières »Monsieur de Pourceaugnac«, jedoch unter Einsetzung türkischer Namen.

*»Die beiden Unteroffiziere« (*Iki echbâb-i tschauschlar,* 1883) behandeln einen dramatisch höchst wirkungsvollen Stoff, nämlich dasselbe Thema wie Schillers »Bürgschaft«. Zwei innig befreundete Unteroffiziere, Guillaume und Robert, haben sich in Ausübung einer edlen Tat gegen die Kriegsartikel vergangen und dafür eine schwere Strafe zu gewärtigen. Der Spruch des Gerichts lautet auf Tod für einen von ihnen; der andere soll frei ausgehen. Sie würfeln, und Guillaume trifft das Todeslos. Damit er seine Familie noch einmal wiedersehen könne, verbürgt sich Robert bis zum Abend für ihn. Der Kommandant der Festung, Valmour, haſst Robert und will ihn bei dieser Gelegenheit verderben. Er gibt Befehl, Guillaume am Abend auf der Insel, wo sich die Seinigen befinden, zurückzulassen — das einzige vorhandene Fahrzeug soll ohne ihn abfahren. Dies geschieht auch, und Robert soll erschossen werden, als der Oberstkommandierende Marschall, der Valmours Ränke durchschaut hat, ihn rettet. Hilmi hat den schon an sich wirksamen Stoff im einzelnen noch vortrefflich zu heben gewuſst. Im zweiten Akte findet Guillaume die Seinen, welche er seit Jahren nicht gesehen hatte, in drückenden äuſseren Verhältnissen. In ihrer Mitte erhält er seine Wiederernennung zum Obersten, sowie die vollständige Rehabilitierung in seine einstige Stellung, die er ohne eigenes Verschulden verloren hatte. Unter diesen Umständen wird ihm der Abschied, den die Freundespflicht fordert, auſserordentlich schwer; es geht dabei fast tumultuarisch zu. Auch der dritte Akt in Roberts Gefängnis hat in den verschiedenen Versuchen, diesen in seinem Vertrauen zu dem Freunde wankend zu machen, packende Momente. Guillaume kommt schlieſslich noch wider alles Erwarten an, er hat zurückschwimmen müssen. Marschall spielt etwas zu auffällig den deus ex machina. Hilmi wird die Fabel kaum selbst erfunden haben — darauf deuten die fremden Namen und die Lokalisierung auf einer österreichischen Donauinsel — sonst würde solch ein glücklicher Griff höchste Anerkennung verdienen.

Ein anderer Hilmi, mit dem Vornamen Muçtafá, hat eine kümmerliche, sich ganz in den alten Bildern bewegende Reimerei, eine »*Traîidi*« in Remel-Versen, *»Der Glückliche« (*Bachtyjar*) betitelt, geleistet.

Achmed Hilmi endlich stellt (1882) in zwei »Theaterstücken« *»Das Wesen der Liebe« *(Máhyjat-i yschq)*, also die wahre Liebe, und die *»Sogenannte Liebe« *(Çan-ki yschq)* nebeneinander. Im ersten, mehr eine Allegorie, denkt ein armer Schreiber (»der Liebende«) sehnsüchtig an seine Geliebte Weçlet (»die Vereinigung«), die als ein reiches Mädchen und daher für ihn kaum erreichbar gedacht ist. Da erscheint ihm als Trösterin zunächst Ümîd (»die Hoffnung«), Weçlets Mutter, und bald darauf kündigt ihm Ferach (»die Freude«), deren Amme, den Besuch der Geliebten selbst an. Er träumt dann, er halte Weçlet wirklich im Arme, und diese im Traum vergangenen Augenblicke sind die wahre, weil schuldlose Liebe.

Die »Sogenannte Liebe« wird an einem jungen Manne lächerlich gemacht, der nur in verliebten Redensarten aus Theaterstücken lebt.

Eine originelle Idee haben Hilmizâde und Ibrâhîm Rif'et in ihrem *»Saad ibn Abi Waqqâç« zur Ausführung gebracht. Um das Andenken an die Schlacht bei Qadesia (637 n. Chr.) zwischen Arabern und Persern, die als einer der glänzendsten islamischen Siege aller Zeiten gilt, neu zu beleben, haben sie dieses »strahlende Blatt in der Geschichte des Islams« historisch-dramatisch beschrieben, d. h. sie unterbrechen die Erzählung der Ereignisse durch Dialoge der handelnden Personen. Das starke, muslimische Begeisterung und Frömmigkeit atmende Schriftchen hat 1899 eine zweite Auflage erlebt. Dafs wir es mit keinem richtigen Theaterstücke zu tun haben, zeigt schon das Fehlen jeder Liebesgeschichte; es ist lediglich auf eine möglichst belebte Schilderung eines historischen Ereignisses abgesehen.

Die Räuberromantik hat Izzet zu seinen *»Mördern« (*Qátyllar*, 1886) verlockt. Ein Kaufmann, den Räuber ausgeplündert und bei dieser Gelegenheit den Sohn erschlagen haben, liefert diese in die Hände der Gendarmen. Sehr schwach sind auch A(chmed) F(achry)s *»Kerem und Açly« (1887) — nach dem beliebten Volksbuche Áschyq Kerem —, Mechmed Seifis *»Beleidigender Vorwurf« (*Techqîre müqábile*, 1890) — die Naivetät Seifis, der sein Opus gelegentlich des Geburtstages des Sultans als »Beitrag zur türkischen Litteratur« hat drucken lassen, übersteigt alle Grenzen —, sowie Achmed Fechmis *»Leidbringend« (*Hüzn-áwer*, 1892). Im letztgenannten Stücke

dringt Nezíf dreist in Ischwebázys Zimmer ein und gesteht ihr seine Liebe. Sie läſst sich richtig verblüffen und verliebt sich sogar auch ihrerseits schleunigst. Ein Polizeibeamter verhaftet ihn auf die Denunziation einer eifersüchtigen Sklavin hin, doch wird er ohne weitere Unannehmlichkeiten wieder freigelassen. Beide bekommen sich auch, aber die Sklavin vergiftet die junge Frau in der Hochzeitsnacht; Nezíf und die Mörderin erschieſsen sich.

Auch an Lustspielen ist in der türkischen Moderne kein Mangel. Wenn sie auch manchmal kümmerlich genug sind, so lassen sie sich doch eher ertragen als schlechte Dramen, weil sie meist noch als Schwänke passieren können.

Die Hauptperson in Hüssámeddíns *»Intriguen Schükris« (*Fitne-i Schükri,* 1873) ist ein Bedienter im Genre des Molièreschen Scapin, der durch seine fourberies das ganze Stück macht.

In Wechbis *»Háschym Bej« (1884) handelt es sich um die Zähmung einer Widerspenstigen, allerdings nicht von seiten des recht unbedeutenden Mannes, sondern sie selbst überwindet sich wohl oder übel. Háschym hat die viel ältere, verliebte Efífe ihres Geldes wegen geheiratet; schlieſslich kann er es aber mit ihr nicht mehr aushalten. Um ihn nicht ganz zu verlieren, tritt ihm Efífe nach einem miſsglückten Versuche, ihn durch Liebeszauber zu fesseln, die Hälfte ihres Qonaqs (Hauses) und die hübsche Sklavin Hüsnühál dazu ab, die sie vorher nicht eifersüchtig genug hatte hassen können.

Omar Fáyqs *»Heirat« (*Qaryqodscha,* 1887) enthält auch manche drollige Szene. Fáyq Bej bekommt Çebíhe, die Tochter des erzfilzigen Hyssat Baba (»Geizpapa«), nur dadurch zur Frau, daſs er sich noch geiziger als dieser stellt. So besucht er z. B. seinen Schwiegervater in spe zum ersten Male in der Nacht, weil er ihm so den Kaffee erspart, den er einem Tagesbesucher unbedingt vorsetzen müſste. Die Benutzung von Molières »L'avare« hält sich übrigens in bescheidenen Grenzen.

Hiermit schlieſsen wir unseren Überblick über das jungtürkische Theater. Unter den Dutzenden von Stücken, deren Titel man noch in Bücherverzeichnissen finden kann, werden sicherlich manche sein, die es ebensogut verdient hätten, hier genannt zu werden, wie eine ganze Reihe der oben erwähnten. Wirklich bedeutende, über die Masse weit hinausragende werden

aber schwerlich unberücksichtigt geblieben sein. Der Umkreis der türkischen Bühne ist durch die von uns besprochenen hinreichend skizziert. Es ist fast immer die Liebe, die als das Leitmotiv in die verschiedensten Verhältnisse eingreift.

Die jüngste Lyrik.

An die grofsen Meister Hámyd, Ekrem, Nádschy schlossen sich andere an, die wir hier in einem Abschnitte zusammen behandeln wollen.

Abdel-Helím Memdúch dichtete 1884 »Phantasiegebilde« *(Teçwír-i wydschdán)*, Nábyzáde 1886 »Kleinchen (Liebchen) oder neue Leidenschaft« *(Mini mini jachod jine hewes)*, Hüssên Háschym 1887 »Stern« *(Schehâb)*, Schewket Ghawthy 1890 *»Frühling meiner Lust« *(Behár-i hewessim)*.

Eigenartig berührt Abdel-Kerím Hádys *»Klage einer Schwindsüchtigen« *(Bir müteweṙrimenin newhe-i majússánassy*, 1887 verfafst und 1891 gedruckt). Der Dichter schildert hier die letzten Empfindungen und Gedanken eines schwindsüchtigen jungen Mädchens, das seine Zweifel an Gott schliefslich unterdrückt und ergeben sein Leben aushaucht. Schon vor ihm hatten 1884 Nigjár Hanym (s. unten S. 63) und ebenfalls 1887 Tepedilenlizáde H. Kjámil »Die Empfindungen einer Schwindsüchtigen« *(Bir müteweṙrimenin hissijáty)* gedichtet. Das Thema ist wohl aus der »Kameliendame« in die jungtürkische Litteratur eingedrungen und dann in ihr sehr beliebt geworden.

Nationale und patriotische Töne schlägt Mechmed Emín in seinen *»Türkenliedern« *(Türkdsche schi'rler*, 1898) an. Ekrem, Hámyd, Sámy u. a. haben ihm in Zuschriften, die er als Einleitung abdruckt, ihre Zustimmung in teilweise geradezu enthusiastischen Worten ausgesprochen, und es ist allerdings auch begreiflich, dafs diese wohllautenden Verse packend wirken. Sie kommen von Herzen und gehen daher wieder zu Herzen; die Verse eines Nábi, Báqi, Fuzúli können das nicht — bemerkt Sámy. Emín ist mit Leib und Seele Türke; er empfindet zwar modern, aber sein Türkentum will er nicht aufgeben. So preist er mit der gleichen Begeisterung den Qoran als das Buch der Bücher, wie er mit höchstem Stolze »Ich bin ein Türke« singt

und in dieser »Stimme aus Anatolien«, der Heimat des Osmanentums, eine wahrhafte (auch in Musik gesetzte) Volkshymne geschaffen hat, in der allerdings der Sultan nicht vorkommt (wie übrigens auch kein Fürst in »Deutschland, Deutschland über alles«). Alles Türkische ist schön, schöner als alles andere — das ist das Leitmotiv von Emíns Poesie. Die »Türkenlieder« sind mit Bildern ausgestattet, aber nicht in der jeder Perspektive ermangelnden orientalischen Zeichnenkunst, sondern in westlichem Stil, wie der ganze Buchschmuck hier überhaupt ein europäischer ist.

Patriotische Tendenzen verfolgt auch eine Sammlung von Kriegs- und Soldatenliedern, die 1897 nach dem letzten Griechenkriege unter dem Titel *»Siegesgesänge« *(Neschâyd-i zefer)* erschienen ist. Hier kommen neben Ekrem, Hâmyd, Mechmed Emín (»Ich bin ein Türke«), Tewfíq Fikret, den wir gleich noch kennen lernen werden, gegen 30 Dichter der verschiedensten Qualität zum Worte. Natürlich gehen die Wogen des nationalen Siegesstolzes meist recht hoch. Sogar Hâmyd, dessen wie Ekrems Stimme man seit langen Jahren zum ersten Male wieder einmal vernimmt, fragt die Griechen spottend: »Seit wann ziehen denn Katzen gegen den grimmen Leuen zu Felde?« Ekrem hat eine Ballade beigesteuert.

Ein kühner Neuerer ist Tewfíq Fikret, der dies gleich äußerlich auffallend zum Ausdruck bringt. War schon die Ausstattung von Mechmed Emíns »Türkenliedern« eine ungewohnte, so wirkt der Umschlag von Fikrets *»Zerbrochener Leier« *(Rübâb-i schikeste*, Gedichte aus den Jahren 1894—1898, 2. Aufl. 1898) und die gelegentlichen Kopfleisten darin geradezu sezessionistisch. Es ist eine Absage an die bisherige Weise schon in der äußeren Form.

Fikret geht in der Tat über die übrigen Modernen noch hinaus. Er besingt Dinge, die man vor ihm in jungtürkischen Gedichtsammlungen vergeblich sucht. »Im Waggon«, »La danse serpentine«, »Bicyclette«, »Chrysanthème« (die Blume), »Buddha«, »Des Dichters Tabakspfeife«, »Die Liebe zum Leben«, »Nach dem Pol« lauten Überschriften bei ihm. Man sieht, er hat wirklich die alte Leier zerbrochen oder doch mindestens recht viele neue Saiten auf sie gezogen; denn auch die gewohnten Themen, wie »Auf dem Dorfkirchhofe«, »Liebe und

Trennung«, »Ramazán« u. a. fehlen bei ihm nicht. Der Grundton in Fikrets Naturell ist Ernst. Dazu besitzt er eine grofse Liebe zur Natur. In seinen meisten Gedichten herrscht daher viel Stimmung — man lese z. B. »Abend«, »Das blaue Meer« oder »Ramazánswohltätigkeit«.

Eine »Erneuerung der Ehe« findet er in der Geburt des ersten Kindes (Sie hatten sich geheiratet und eine Weile geliebt; nach fünf Wochen legte sich die Leidenschaft. Sie hatten sich geheiratet. Warum? Wie soll das ein junges Mädchen wissen? Der Mutter hatte es eine Freude gemacht, die Tochter einem Manne geben zu können. Die Geburt des ersten Kindes bringt nun aber beide wieder einander näher). Muttersein gilt Fikret überhaupt als das »freudigste Leid«. Einem Betrunkenen tritt er mehr mitleidig als mit Verachtung gegenüber, wie er grundsätzlich anderes neben sich gelten läfst.

Einige Male schlägt er soldatisch klingende Saiten an, so in »Hassan im Kriege«, »Beim Vorbeimarsch der Truppen«, »Der Säbel«. Nur selten lehnt er sich direkt an fremde Vorbilder an, wie »Im Frühling« (nach Coppée), aber er kennt die französische ältere und moderne Lyrik. A. de Musset weiht er begeisterte Zeilen, wie er auch »Bilder« von türkischen Dichtern zeichnet, u. a. des Pessimisten Fuzúli und des ewig heiteren Nedím neben den Modernen »Meister« Ekrem und Abdel-Haqq Hámyd. Als Probe von Fikrets Poesie mögen die beiden folgenden Gedichte dienen:

Gebetsruf am Morgen.

»Allahu ekber! Allah ist grofs!«
Die Welt versinkt in feierliches Schweigen,
Als wollt' in Andacht sie vor Gott sich neigen.

»Allahu ekber! Allah ist grofs!«
Wie leise Klage der Ezán (Gebetsruf) erklingt,
Bis in geheimer Welten Schofs er dringt.
Von allen Lippen das Gebet sich ringt:
»Allah ist grofs! Allah ist grofs!«

Und wieder schweigt's! — Das Herze der Natur
Hört man durch heil'ge Stille klopfen nur.
Der Geist, der durch die Welten webt und weht,
Verehrt den ew'gen Gott mit brünstigem Gebet,
Und betend er vor seinem Throne steht:
»Allah ist grofs! Allah ist grofs!« (Fr. Schrader.)

Regen.

Im Takt, mit leisem, regelmäfs'gen Schlage
An Scheibe und Gitter munter pocht der Regen;
Mitunter tönt's wie Melodieen, Totenklage —
An Scheibe und Gitter munter pocht der Regen
Im Takt, mit leisem, regelmäfs'gen Schlage.

Die Fluten weinen, die zu Tal getragen,
Und auf der Gasse tönt des Giefsbachs Klagen . . .
Der Horizont wird enger stets und enger —
Je düsterer die Wolken, desto bänger
Ergreift die Welt ein unnennbares Zagen —
Eiskalter Schatten hüllt die Erde ein,
In Nacht und Grau'n kehrt sich des Tages Schein . . .
(Fr. Schrader.)

Der Dichter hat einen der mächtigen, wolkenbruchartigen Frühlings- oder Herbstregen im Sinne gehabt, welche die Strassen und Gassen des hügeligen Stambuls in ebenso viele Giefsbäche zu verwandeln pflegen.

Es würde wunder nehmen, wenn die Form dieser Gedichte, die vielfach zum ersten Male nach Ausdrücken für der türkischen Sprache noch ungewohnte Ideen suchen müssen, stets schon eine durchaus vollendete wäre. Das Ringen des Dichters ist so manchesmal noch nicht siegreich; für das, was er geleistet hat, sowie als mutiger Bahnbrecher überhaupt verdient er aber volle Anerkennung. Dafs er sich's mit dem Reim bisweilen leicht macht, soll bei »Konservativen« starken Anstofs erregt haben. Doch könnte er sich für dürftige Reime, wie *çefwet-le* auf *öi-le* oder *achscham-dyr* auf *chá-yr*, schon auf Klassiker berufen. Als Versformen verwendet er nur europäische oder macht sich selbst eigene, wie die »vers-libristes« der jungfranzösischen Lyrik — unsere deutschen »Freiversler« kennt er natürlich nicht.

Die Frauen in der türkischen Moderne.

Wie wir mehrfach beobachten konnten, haben jungtürkische Autoren die Frauenfrage häufig zum Thema ihrer Schriftstellerei gemacht. Mechmed Saîd hat u. a. den Frauen ihre »Pflichten« (*Wezáyf-i ünáth,* 1886) vorgeschrieben, Rághib Bej eine »Frauenerziehung« (*Terbije-i nyswán,* 1890) verfafst; an eigenen Almanachen und Briefstellern für das weibliche

Geschlecht fehlt es nicht. Aber auch Frauen selbst haben zur Feder gegriffen.

Bei der Weltabgeschiedenheit des muhammedanischen Weibes ist hier jede Neuerung meist weit schwieriger als auf anderen Gebieten. Vambéry erwähnt mehrmals eine Äufserung des regierenden Sultans Abdel-Hamíd II.: Seine, des Herrschers, Familie habe infolge ihrer Abgeschlossenheit von der Aufsenwelt viele ältere Redensarten und Wörter des Osmanischen beibehalten, die den übrigen Türken ganz abhanden gekommen seien, so dafs man also gewissermafsen von einer Art serailtürkischen Dialekts sprechen könnte (Ungarische Zeitschrift »Keleti Szemle« I, 16, Budapest 1900; Altosmanische Sprachstudien, 21, Anm. 2, Leiden 1901). Dazu pafst eine Mitteilung über bucharische Verhältnisse, wonach »die jüdischen Männer in Buchara kein ganz reines Persisch sprechen, infolge des Einflusses des Bazars, dafs aber die jüdischen Frauen das reinste Persisch sprechen und dabei oft archaistische Ausdrücke gebrauchen, die im gewöhnlichen Leben von anderen nicht mehr gebraucht werden« (Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Band 55, 257, Leipzig 1901). Die Alten haben ihre Frauen betreffend bekanntlich die gleiche Beobachtung gemacht. Für die orientalische Frauenwelt ist es bei dem im Morgenlande allgemein geübten Konservativismus jedenfalls ganz besonders anerkennenswert, wenn sich auch in ihr Mitarbeiterinnen an den neuen Bestrebungen finden. Gute Scheherzades dürfen wir unter ihnen ja von jeher erwarten, und die dichterische Tätigkeit der Frauen ist gar nicht so gering gewesen, wie man sich vielleicht vorstellen möchte. Aber Originelles hat in der Vergangenheit keine geleistet (für Persien vergl. man meine »Geschichte der persischen Litteratur« im sechsten Bande dieser Sammlung, S. 134 ff.); in der türkischen Moderne wird dagegen die Frau voraussichtlich noch eine Rolle spielen. Bedingung ist dazu allerdings, dafs sich das Haremsleben freier gestalte. Vielleicht schreibt Frau Helene Böhlau-el Raschid Bej einmal türkisch für ihre türkischen Schwestern, in deren Reihe sie ja durch ihre Ehe eingetreten ist. Auch die eine der beiden osmanischen Schriftstellerinnen, die wir gleich noch kennen lernen werden, Nigjár Hanym, ist ihrer Geburt nach eine halbe Europäerin.

Bis jetzt sind allerdings nur erst wenige türkische Frauen in der jungen Litteratur aufgetreten, und unter diesen sind mir bloſs von zweien Werke bekannt geworden: Nigjár Bint Osman, die Tochter Osman Paschas, eines zum Islam übergetretenen Ungarn, und Fatme Alije, eine Tochter des bedeutenden Historikers Dschewdet Pascha, der allerdings selbst als Stilist noch mehr der alten Richtung angehörte.

Von Nigjár Hanym liegen zwei Gedichtsammlungen vor: *»Ach!« (*Efsús*, in zwei Heften von 1887 und 1889) und mit einem zehnjährigen Zwischenraum *»Echo« (*'Aks-i çadá*, 1898). Wenn man den ersten Teil von »Ach!« in die Hand nimmt, so gewinnt man zunächst durchaus den Eindruck, es mit einer Dichterin der alten Schule zu tun zu haben. Nigjár beginnt pflichtschuldigst mit dem Lobe Allahs, des Propheten und des regierenden Sultans und feiert diese des weiteren in drei Hymnen. Dann folgen Gedichte auf den Frühling, »Hoffnung«, an den Geliebten, den Mond u. a. In diesen altbekannten Themen verwendet die Dichterin auch den alten Stil, aber ihr natürliches Empfinden drängt ihn doch in gewisse Grenzen zurück, die üblichen Phrasen ersticken bei ihr den Inhalt nicht. Ihre Poesien sind ihr »Herz«, wie sie selbst einmal sagt. Vor allem will sie stets Weib sein, und so gelingen ihr Äuſserungen der Mutterliebe besonders gut. Ihr Ton ist durchaus ernst, wie schon die Wahl des Titels »Ach!« zeigt. Die Gedanken eines schwindsüchtigen jungen Mädchens, das im Geiste von dem Geliebten Abschied nimmt, finden sich bei ihr wohl zuerst (in 1883/1884 datierten Gedichten).

Auch im »Echo« ist Nigjár Hanym im Grunde dieselbe geblieben, doch ist ein Fortschritt zu modernem Denken unverkennbar. Sie fühlt sich auch hier zum Dichten innerlich gedrängt, ihre Verse sind der Widerhall ihrer Herzensempfindungen. Wie sich Neues und Altes bei ihr mischt, dafür diene als Probe das Gedicht »Mit dir« (im Original reimen die Zeilen natürlich):

Im ersten Frühling, ringsum Blumendüfte —
Weiſst, Liebster, du den vierten Níssan (April) noch?
Den hellen, schönen Tag voll Freud' und Wonne,
Wo lustdurchglüht wir Seit' an Seit' gewandelt?

An jenem Tage keimte unsre Liebe,
Erwacht' in unsern Herzen Freud' und Lust.
Der süſse, reine, flücht'ge Frühlingswind
Rief mahnend: Liebet, liebet! uns entgegen.

Wie glücklich sind wir damals nicht gewesen
Auf den smaragdnen Fluren Seit' an Seit'!
Steh still! rief ich dem Zeitenrade zu,
Als ich mit dir dort Seit' an Seite schritt.

Schön sproſsten Baum und Frucht in jungen Trieben,
Wie lieblich war doch anzuschaun die Welt!
Zu knospen hatte alles frisch begonnen,
Und die Natur hub sich zu schmücken an.

Von jungem Gras vergoldet lacht' die Erde,
Gleich Wellen wogt' der Wind darüber hin,
Wie Dichtermund rief alles mir entgegen,
Wie groſs die Lust, mit dir vereint zu sein.

Der Frühling schwand, die Berge sind vergilbt,
Und wieder gingen beide wir selband'.
Und neue Lust entsproſs der Zeiten Wechsel,
Der Frühling schwand, doch unsre Liebe blieb.

Wie schön, ach! war der Rosenhain der Welt
Und das smaragdne Gras mit dir zu schaun!
Der Vögelein Gesang, der Murmelbach —
Mir war's, als wenn im Paradies ich schritt.

Ist heut' im Winter unsre Liebe kalt?
Komm, komm, mein Herz, des Frühlings laſs uns denken,
Die Herzen stärken uns in Hoffnungslust —
Zur Rosenzeit gehn wieder wir zusammen.

Ein Jungtürke strenger Observanz würde die »smaragdnen Fluren«, den »Rosenhain der Welt«, den »Murmelbach«, den »Frühlingswind« wie auch die »Ringellocken«, »Bülbül« u. dgl. grundsätzlich aus seinen Poesien fernhalten, die Geliebte oder den Liebsten nie mehr als den »Mond« anreden. Anders Nigjár. Bei ihr fehlen diese alten Bilder keineswegs. Dabei ist sie aber doch zugleich modern und wird dies im Laufe der Zeit immer mehr und mehr. »Mein Leben hat erst begonnen, seit ich dich gesehen« ist für türkische Denkweise eine moderne Empfindung. Eine in ihrer Entwicklung zurückgebliebene Akazie würde gleichfalls ein Klassiker schwerlich besungen haben. Sogar eine »Kotillonserinnerung« findet man bei ihr. Recht selten nur kommt der Humor zum Vorschein, wie »Im Schnee«.

Auf die Gedichte folgt im ‹Echo› ein zweiter, fast durchgängig prosaischer Teil, »Feuerbrände« betitelt. Er enthält kurze Artikel: »Frühling«, »Das Meer«, »Schneegestöber«, »Prinkipo« (die gröſste der Prinzeninseln), »Der Bosporus«, »Ein Septembermorgen«. Neben solchen Naturbildern stehen ethische Betrachtungen, wie »Arbeit«, »Das Herz krampft sich mir zusammen« (nämlich über den Unbestand und die Treulosigkeit, die man so häufig an Menschen beobachten muſs).

Vor allem sieht Nigjâr Hanym alles mit den Augen des Weibes an. So gilt ihr in »Arbeit« als Frauenpflicht, Gattin und Mutter zu sein — alte Jungfern sind nach orientalischer Auffassung etwas Unnatürliches — und sich zugleich ihren Mitschwestern nützlich zu machen. Ihr mütterlicher Sinn äuſsert sich schön in »Mein Sohn Münîr«, in einer »Dédicace« an ihren anderen Sohn Ferîdûn u. a. Ihr Patriotismus läſst sie für die Muhammedaner auf Kreta sowie für die im Griechenkriege verwundeten türkischen Soldaten eintreten. Einige Briefe sowie Gedichte und Grabschriften an ihre Eltern machen den Beschluſs.

Die Metren ihrer Verse sind durchweg die altklassischen, jedoch häufig mit modernen Reimverschlingungen.

Eine direkte Vorkämpferin für die Hebung der türkischen Frau ist Fatme Alije Hanym. Sie begann ihre litterarische Laufbahn 1891 mit einer Übersetzung von George Ohnets »Volonté« und lieſs dieser im Jahre darauf eine Verteidigung der türkischen Frau gegenüber der europäischen folgen (»Die Frauen des Islams«, *Nyswân-i islâm*). Ebenfalls 1892 erschien ihr umfangreicher Roman *»Erörterungen« (*Mühâzarât;* französisch würde man »Débats« übersetzen), eine ausgesprochene Tendenzschrift. Fatme Alije will den Leser veranlassen, über die von ihr geschilderten, dem Leben abgelauschten Zustände nachzudenken. Sie führt möglichst viele verschiedene Typen vor, damit jeder Bekannte finde und sich überzeuge, daſs ihre Personen keine Schemen seien. Ihr Stil ist elegant, der Tochter Dschewdet Paschas würdig.

Die Hauptpersonen ihres Sittenromans sind Fâzile und Müqdim, die schlieſslich trotz aller Intriguen von Fâziles Stiefmutter noch ein Paar werden. Die beiden Kinder Sâ'y Bejs, der nach dem Tode einer heiſsgeliebten Frau eine neue Ehe mit der jungen Dschâlibe eingegangen ist, wachsen freudlos auf, da

sie die Stiefmutter nicht liebt. Der Vater glaubt, sie seien vortrefflich versorgt; der schwache Mann sieht alles nur mit den Augen seiner zweiten Frau. Als er sich nach Jahr und Tag auf Zureden einer treuen Tante zum ersten Male wieder seinen Kindern widmen will, hat Fázile keinen anderen Wunsch, als: er möge ihnen das Grab der Mutter zeigen. In buntem Wechsel lernen wir die verschiedensten Seiten des Familienlebens der höheren Stände kennen; die Verfasserin bietet eine glückliche Erfindungsgabe auf, um alle möglichen Situationen vorzuführen. Fázile wird wider ihren Willen mit einem ungeliebten, ihrer unwürdigen Manne verheiratet. Dieser ist ihr nicht treu, wie dies auch die Stiefmutter ihrem Vater gegenüber nicht ist; doch wird sie dadurch gestraft, daſs ihr Galan sie um einer Sklavin willen verläſst. Da Fázile sich ihrem ungetreuen Gatten versagt, so muſs sie sich zunächst eine Nebenfrau gefallen lassen, damit ein Sohn ins Haus kommt. Der Mann hält es aber auch nachher sogar mit drei weiteren Sklavinnen. Endlich beschlieſst Fázile, ihrem unerträglichen Leben ein Ende zu machen. Sie will sich eben ins Meer stürzen, da verwirft sie im Andenken an ihre Mutter noch im letzten Augenblicke den Selbstmord. Nach mannigfachen Abenteuern kommt sie, ohne je ihre Ehre zu gefährden, als Sklavin in das Haus des Gouverneurs von Beirut. Dort findet sie Müqdim wieder, der auf die Kunde von ihrem Selkstmorde — sie hatte einen Brief mit dieser Mitteilung hinterlassen — in Siechtum und Melancholie verfallen war und in Beirut Heilung sucht. Die Vereinigung der Liebenden ist aber nicht so leicht, da Fázile nicht geschieden ist; doch kommt auch dies zum gewünschten Ziel. Am Schlusse finden wir die eigentliche Familie wieder glücklich vereint, während die böse Stiefmutter mit den Ihrigen im Elend endet.

Seitdem sind aus Fatme Alije Hanyms Feder noch eine Reihe weiterer Schriften hervorgegangen, zuletzt (1900) »Die Lautenspielerin« (*'Ûdy)*. »Bedá'a, die Virtuosin, die von ihrem herzlosen Gatten betrogene und verstoſsene Frau, findet Trost in der Ausübung ihrer Kunst, der sie sich mit leidenschaftlicher Seele hingibt, bis sie fern von ihrer syrischen Heimat in Konstantinopel sich verzehrend stirbt« (Fr. Schrader). Also auch hier eine Auflehnung der Frau gegen die Unterjochung unter den brutalen, sinnlichen Mann. Für die Besserung der Lage ihres

Geschlechts wirkt die begabte Schriftstellerin unausgesetzt weiter, besonders in der Frauenzeitung *Hanymlara machçûç* (»Eigens für Frauen«). Vor allem ist der Orientalin eine höhere Bildung nötig, wenn sie dem Manne eine gleichstehende Gefährtin auf dem Gange durchs Leben sein soll.

Übrigens ist die Zahl der schriftstellernden moderntürkischen Frauen gar nicht so ganz gering, ich finde wenigstens noch Büchertitel wie »Jene Frau« von Fachrije Hanym, »Papierspiel« *(Kjâghyd ojunu)* von Gülnâr Hanym, sowie noch fünf weitere Namen.

Schlufswort.

Hat nun die türkische Moderne, deren Entwicklung wir auf den vorstehenden Seiten zu schildern versucht haben, die alte Litteratur wirklich völlig beseitigt? Will überhaupt niemand mehr etwas von den ehemals bewunderten Klassikern wissen?

Ein gebildeter Türke, der Persisch und Arabisch so weit kennt, wie es jahrhundertelang in seinem Lande Brauch gewesen ist, wird sich sicherlich auch heute noch an einem Gedichte Bâqis erfreuen können. Er bringt eben für dessen Verständnis und Feinheiten die erforderliche Vorbildung mit. So gibt es denn noch immer eine Gemeinde von Freunden der alten Meister. Selbst mancher Moderne verzichtet, wie wir gesehen haben, keineswegs völlig auf die alte Bildung; nur soll sie nicht mehr die alleinige Norm sein, sondern einer Reform unterzogen werden. Die Sache hat gar keine so geringe Ähnlichkeit mit den zur Zeit in Deutschland herrschenden Bestrebungen, die klassischen Sprachen aus dem höheren Schulunterrichte zu beseitigen. Wir würden damit einen grofsen Teil des Verständnisses unserer Klassiker einbüfsen; den Türken ginge das Phantastische verloren, was uns gerade am Morgenlande so besonders anzieht, weil es unserem eigenen Wesen völlig entgegengesetzt ist.

Sehr verständige Worte hat in der Frage Mechmed Dschelâl in seinen *»Spuren«, d. i. »Gesammelten Werken«, (*Athâr*, 1894) gesprochen. Er ist durchaus ein moderner Schriftsteller, dessen Parole »Schreiben, schreiben« heifst. Er will die Dinge so schildern, wie sie wirklich sind, nicht wie sie

eine dem tatsächlichen Leben abgewandte Phantasie umschreibt. Aber die poetische Empfindung der Klassiker scheint ihm doch geeignet, auch noch in der Gegenwart die Herzen zu erfreuen und zu erheben. Die realistischen Neuen, sagt er z. B., wollen ein »sprechendes Auge« nicht gelten lassen. Die alten Dichter wufsten es besser; Nedîm hat beispielsweise gesagt, ein Auge könne 100000 Sprachen sprechen. Allenthalben findet man bei den Alten Schönes, das man neben den neuen Bestrebungen nicht verachten, sondern vielmehr erhalten soll. Dschelâl will vor allem Türke bleiben; Milli-Erzählungen liest er in schlaflosen Nächten, aber keine Geschichten von Grafen und Gräfinnen (Comtes und Comtesses). Die »Spuren« enthalten Gedichte und kleine Prosaabhandlungen in abwechselnder Reihenfolge; Ghazele und Qaçç̧iden stehen neben Versen in modernem Gewande. Zu Dschelâls Novellen vgl. oben S. 51.

Ein Gesinnungsgenosse Mechmed Dschelâls, nur durchaus reaktionär, ist Schêch Weçfi. In seinen *»Erörterungen« (*Mühâzarât*, »Débats«, 1900) führt er einen gewissen Çochbeti Effendi ein, bei dem jeden Freitag eine Anzahl gleichgesinnter Männer zu schöngeistigen Soiréen zusammenkommen und Werke aus der persischen, arabischen und türkischen Litteratur besprechen. Da bringt eines Abends einer eine Handschrift des seltenen alten Dichters Wedschhi mit, die er in einem Buchhändlerladen aufgestöbert hat. Die vorgelesenen Proben finden allgemeinen Beifall; man kritisiert und erläutert sie durch Parallelen aus anderen Dichtern. Dabei kommt man auf moderne Anschauungen, nach denen die Poeten in »Dichter« *(schâ'yr)* und »Ordner« *(nâzym)* geschieden werden, je nachdem sie die Worte in übertragener (phantastischer) oder natürlicher Bedeutung verwenden. Man sucht sich dies an Beispielen klarzumachen und kommt dabei auf die Gewohnheit, aus Gedichtsammlungen durch zufälliges Aufschlagen irgend einer Stelle »Vorzeichen« *(fâl)* zu entnehmen — neben dem hierfür besonders beliebten Hâfiz u. a. Klassikern werden auch Nâdschys »Strahlen« (oben S. 41) dieser Ehre gewürdigt. In anderen Soiréen verhandelt man über den Rätselstil, über die Frage, wie weit die Benutzung fremder Verse erlaubt sei u. a. m.

Im allgemeinen schätzen diese Kreise die persische Poesie am höchsten und rühmen die Türken, welche persische Gedichte

gemacht haben, besonders den Sultan Selîm I. († 1520), dem allein ein ganzer Abend gewidmet wird. Arabisch verstehen Çochbeti Effendi und seine Freunde natürlich auch ausgezeichnet; sie verfallen aber nicht in die Überschätzung dieser Sprache, wie man sie bei Arabern selbst so oft findet. Ich hatte Gelegenheit, einen in dieser Hinsicht höchst spaſshaften Herrn kennen zu lernen. Arabisch war ihm die Mutter aller Sprachen. Die Franzosen sollten ihr *march-er* aus arab. *masch-ija* »gehen« entnommen haben — das *r* darin hätten sie eingefügt, wie die Perser ein solches in *scharm* »Scham« gegenüber deutschem *Scham*. So leitete er alle Sprachen aus dem Arabischen ab. Gelegentlich ward auch das Türkische zur Hilfe herangezogen; z. B. sollte unser *Wass*-er ein umgekehrtes türkisches *çu* »Wasser« sein, das er auch in aq-*ua* fand. Eines Tages stand der Unsinn sogar in einem der angesehensten türkischen Journale Konstantinopels.

Schêch Weçfi ist für seine Ideen noch vielfach schriftstellerisch tätig gewesen. So hat er u. a. eine Auswahl von Versen aus Saadis »Bostân« und Dschelâleddîns »Methnewi« im persischen Originaltexte mit türkischer Übersetzung als »Duftende Blumen« *(Rejâhyn)* herausgegeben und selbst mystisch-lyrische Gedichte in der alten Weise (»Verzückungen«, *Dschezbât*, und ähnl.) gedichtet. Seine stilistischen Werke »Lichter« und »Briefe« haben wir oben (S. 52) erwähnt.

Neben Schêch Weçfi sind natürlich noch manche andere Anhänger der alten Litteratur tätig, doch gehören sie in eine Darstellung der türkischen Moderne nicht hinein.

Wie die jungtürkische hat sich auch die russische Litteratur ursprünglich aus einer Anlehnung an den Westen heraus entwickelt. Was der russischen so glänzend geglückt ist, nämlich das aufgepfropfte, fremde Reis zu einem hochragenden, heute durchaus wurzelecht scheinenden Stamme zu gestalten, der völlig einheimische Früchte trägt, so daſs die russische Litteratur ihre eigenartige, selbständige Stellung im Kreise der Völker einnimmt, das wird hoffentlich auch der türkischen im Laufe der Zeit beschieden sein. Auf dem Wege, dieses Ziel zu erreichen, ist sie. Allerdings sollten auch manche der bedeutenderen Schriftsteller und Dichter noch mehr Wert auf die Qualität als auf die Quantität legen. Viele nur bis zu einem gewissen Grade vollkommene

Werke tun es weniger als eine kleine Anzahl wirklich vollendeter. Daſs solche Schule machen, ist bei der Begabung des jungen litterarischen Nachwuchses unzweifelhaft. Die neue Richtung steht heute — nach 50 Jahren — ihren fremden Lehrmeistern schon selbständiger gegenüber, als es der Klassizismus während Jahrhunderten je getan hat. Das berechtigt zu guten Hoffnungen.

Günstig für ein zunehmendes Eindringen der jungen Litteratur in immer weitere Kreise ist die auffällige Billigkeit der gedruckten Bücher, eine gar nicht zu verachtende Äuſserlichkeit. Fatme Alijes »Erörterungen«, ein gut ausgestatteter Band von 463 Seiten, sind für ihre 4, Sezâjys »Lebensschicksale«, ein ebensolcher von 175 Seiten, für ihre 2 Franken teuer. Gar nichts Ungewöhnliches sind Preise wie 1 Frank für Nigjâr Hanyms »Echo« (335 Seiten); 1½ Frank für die »Zerbrochene Leier« (363 Seiten); Hüssên Rechmis »Erzieherin« (424 Seiten) und »Maitresse« (904 Seiten) kosten sogar nur ½ bezw. 1½ Frank. Um den Durchschnittspreis von 1 Frank kann man meist die neuesten Novellen kaufen, wenn sie nicht zu umfangreich sind. Natürlich läſst dafür die äuſsere Ausstattung oft zu wünschen übrig. Der Arakelsche und Ebuz-Zijâsche Verlag machen aber rühmliche Ausnahmen; des ersteren Sammlung von »Taschenromanen« oder des letzteren »Bibliothek« bieten z. B. für 1 bezw. ½ Frank vortreffliche Drucke.

Index.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.